

প্রকাশিকা :

শ্রীমতি যক্ষিমা চক্রবর্তী

২/৩, Ramanath Majumdar St, Cal-9

প্রথম প্রকাশ :

১৫ই জানুয়ারী, ইং ১৯৫৭

প্রাপ্তিস্থান

নাথ ব্রাদার্স

৯, স্যামাচরণ দে স্ট্রীট,

কলি-৭০০০৭৩

২। “সিন্দ্ব অব দি ইষ্ট”

সুভাষ পল্লী

মধ্যমগ্রাম

২৪ পরগণা

৩। ৪৬/এ বোসগাড়া লেন

কলিকাতা-৩

গ্রন্থকার কর্তৃক সর্বস্ব সংরক্ষিত

প্রচ্ছদপট ও মুদ্রা :

শ্রীকমলকান্ত দে

৫-এ বুদ্ধাবন বোস লেন, কলিকাতা-৬ ও মানিক মুখার্জী

সূচীপত্র

বিষয় :

পৃষ্ঠা

নৃত্যের ইতিবৃত্ত-ইতিহাসের তিনটি যুগ ; নৃত্যশিল্পার সম্প্রদায় বা কুল, সঙ্গীতে নৃত্যের, স্থান, ভাণ্ডব ও লাস্ত, বৃত্তি, নৃত্ত, নৃত্য, নাট্য, অঙ্গ, প্রত্যঙ্গ উপাঙ্গ, চারী, অভিনয়, করণ, স্থানক, ভাব	— ১—১৭
রস, অভিনয়-নৃত্য, ভাব-রস, নৃত্যে ভাবের প্রয়োজন, নৃত্যের প্রয়োজনীয়তা, নাটক-নাটিকাভেদ, নৃত্যে যুগ্মর, শিরোভেদ, গ্রীবাভেদ, ভ্রুকর্ম মাগী ও দেশী নৃত্য, রঙ্গমঞ্চ, রূপসজ্জা, নৃত্যের চারটি ধারা বা আঙ্গিক	— ১৭—৩২
ভরতনাট্যস—ইতিহাসের পঞ্চাদশট, দেবদাসী, গুরুদেব বংশ তালিকা, আদ্যউ (Adavu), কর্ণাটকীতাল, কুচ্চিপদী	— ৩৩—৪৮
ওড়ীষী নৃত্য— কথাকলি—	— ৪৯—৫৩
কথক— সম্পদার্থ, পরিভাষা, নৃত্যের বোল	— ৫৪—৮৭
মণিপুরী—রাস, লাইহারোবা, মুদ্রা—অংযুক্ত ও সংযুক্ত মুদ্রা—	— ৮৮—৯৬ — ৯৬—১০৪

লোকনৃত্য গরবা ও গরবী, ডাঙ্গু	—	১০৪-১০৬
আধুনিক নৃত্য	—	১০৬-১০৭
তাল—		
ঠেকা, তালেম দশপ্রাণ,		
নৃত্যবিদ ও শিল্পীদের পরিচিতি	—	১০৭-১২৮
বিবিধ—		
নৃত্যের রচনা, ভারতীয় ও		১২৯ থেকে
পাশ্চাত্য নৃত্য, গুণাবলী,		
কৃতি নৃত্যশিল্পী, নৃত্য-সাহিত্য,		
রাসলীলা, লয়কারী, Light (প্রকাশ) ইত্যাদি ।		

নৃত্যের ইতিবৃত্ত

মানুষের ইন্দ্রিয়জাত সংবেদনশীলতার পরিচয় পাওয়া যায় তাহার শিল্প কর্মে। মানবীয় মননশীলতার অনন্ত বৈচিত্র্য প্রকাশ পায় শিল্পের বহুমুখীতায়। মানুষের সৃজনশীলতার বিকাশের বিভিন্ন ধারাগুলির অন্ততম হইল—সংগীত।

মানুষের মন আনন্দ-পিয়াসী, আনন্দ-সন্ধানী। আজ নয়, পৃথিবীর সৃষ্টির দিনটি হইতে ইহা মানুষের মনের প্রকৃতি, হৃদয়ের ধর্ম। কবেকার সেই স্মরণাতীত কাল হইতেই মানুষের মন উল্লসিত আনন্দিত হইলে তাহার হৃদয় হয় 'স্পন্দিত, হিল্লোলিত'—ছন্দিত। হৃদয়ের এই আলোড়ন আপনার মধ্যে গুমরিয়া মরুক ইহা মানুষ চায় না, সে চায় বিশ্বলোকে আপনার আনন্দ, আপনার হৃদয়স্পন্দন আপনার প্রাণের উচ্ছ্বাসকে জাগিয়া দিতে, ইহা মানুষের স্বভাব-ধর্ম এবং ইহার জন্ত শুধু মুখের ভাষাই যথেষ্ট নয়—প্রয়োজন হয় সুরের, অঙ্গ-বিভঙ্গের। ইহাই সঙ্গীত। সঙ্গীত মানুষের প্রকাশ ও বিকাশ, ইহা শিক্ষা বা সভ্যতার উপর নির্ভরশীল নয় এবং দেশ-কাল-জাতি-ধর্ম নির্বিশেষে ইহার ব্যাপ্তি লক্ষ্যণীয়।

আদিম মানুষ তাহাদের মানসিক ভাবাবেগ কতগুলি অর্থহীন শব্দ, মুখভঙ্গী ও দেহভঙ্গী দ্বারা প্রকাশ করিত। চীৎকার, হাতহালি ও অঙ্গসঞ্চালনই ক্রমে গীত, বাস্তব ও নৃত্যের রূপ লইয়াছে। যে অঙ্গবিক্ষেপণ ও ভাবাবেগ প্রকাশের ভঙ্গীগুলি একদা নানা অসংগতিতে পূর্ণ ছিল; সভ্যতার আলোয় নিজেদের মানসিক চিন্তার সেই সংগতি-বিহীন রূপ দেখিয়া ক্রমে সেইগুলি সুসংযুক্ত করার প্রয়াস দেখা দিল। এইভাবে বিশ্বসভ্যতার যেকোন প্রসার ঘটিতে লাগিল শিল্পের অগ্রাগ্রাধারার সহিত সংগীতের নানা শাখারও ক্রমবিকাশ ঘটিতে লাগিল।

পৃথিবীর যশস্বী মনোবী ও বিজ্ঞানীরা এবিষয়ে একমত যে, সৃষ্টির সর্বশেষ অধ্যায়ে ঈশ্বরের ঐচ্ছিক সৃষ্টি মানুষ প্রথম যেদিন ধরিত্রীর বুকে পদার্পণ করিয়াছে, সেদিন হইতেই জন্ম হইয়াছে সংগীতের।

আদিম যুগের মানুষ যখন সৃষ্টির রহস্য উদ্ঘাটনে সমর্থ হয় নাই তখন স্বভাবতই আত্মবিশ্বাসের স্বল্পতা হেতু অত্যন্ত আয়োজনের সহিত মানুষ নৃত্যগীতেরও সাহায্য নিত। ধার্মিক এবং সামাজিক—সকলপ্রকার ক্রিয়াকর্মে নৃত্য, গীত ও বাজ ছিল অনুষ্ঠানের একটি আবশ্যিক এবং অপরিহার্য অঙ্গ।

প্রত্নতত্ত্ববিৎদের অক্লান্ত প্রচেষ্টায় প্রাচীন যুগের ধ্বংস স্তূপ হইতে প্রাপ্ত সাজগীতিক অভিজ্ঞান দ্বারা প্রমাণিত হইয়াছে, বৈদিক যুগের পূর্বেও সঙ্গীত ছিল। হরপ্পা ও মহেঞ্জোদাড়োর ভগ্নাবশেষ হইতে সে যুগের বহু বাজযন্ত্র এবং নৃত্যছন্দের সাক্ষরযুক্ত বিভিন্ন মূর্তির ভগ্নাংশ, সীলমোহর, প্রস্তর খোদিত দেয়ালচিত্র প্রভৃতি প্রত্নতাত্ত্বিকেরা আবিষ্কার করিয়াছেন।

পৌরাণিক কাহিনীর সত্যাসত্য নিরূপন করা যায় না, তবে উহা দ্বারা অনুমান করা যায় ভারতীয় সঙ্গীত তথা নৃত্যকলার ঐতিহ্য কত সুপ্রাচীন এবং ইহাতেই এই সকল কাহিনীর সার্থকতা। সিদ্ধ-সত্যতার ধ্বংসাবশেষও ভারতীয় নৃত্যের আয়ুষ্কালের প্রাচীনতাকে সমর্থন করে। এবং নৃত্যের প্রাচীনত্ব সম্বন্ধে পণ্ডিতদের মত হইল—ভাষা সৃষ্টির পূর্বে মানুষের সম্পূর্ণ অভিব্যক্তির উপায় ছিল—নৃত্য।

আদিম মানুষের অল্পভঙ্গীগুলি ছিল অমার্জিত অসঙ্গতিপূর্ণ

বৈদিক যুগে যাগ যজ্ঞ সম্পাদন কালে যজ্ঞানলের সম্মুখে সামবেদের মন্ত্র সমূহ সুরের মাধ্যমে পঠিত হ'ত। এই মন্ত্রই সামগান নামে পরিচিত। এর উল্লেখ সংহিতা ও ব্রাহ্মণ গ্রন্থে মেলে। সেই সব তপোবনের ভক্তিমতী আশ্রম নারীবৃন্দ যজ্ঞানলের চারিপাশে

নৃত্য সহকারে, কখনও করতালি দিয়ে আবার কখনও বংশদণ্ড উন্নত করে নৃত্য করতেন। নৃত্যের চন্দকে বিধৃত রাখার জন্য অনবচ্ছিন্ন বাজানো হত। কিন্তু কোন বা কি ভাগিমায়ে তাঁরা নৃত্য করতেন, তা আজও অজ্ঞাত রয়ে গেছে। তবে এই থেকে মূল কথা উপলব্ধি করা যায় যে, সংগীতের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে নৃত্য করা হত।

তারপর নৃত্যের গঠনাত্মক দিকের পরিচয় মেলে খৃষ্ট শতাব্দীর দ্বিতীয় শতকে ভারতের নাট্যশাস্ত্রে। এছাড়াও সে যুগে কালিদাস, ভবভূতি, কীর্ত্তি এবং আরও অন্যান্যদের লেখা উৎকৃষ্ট নাটক সমূহে এর নজির পাওয়া যায়। আবার আমরা বিভিন্ন উচ্চাঙ্গ পর্যায়ের নৃত্য সমূহের এবং তাদের মূদ্রা সমূহের উল্লেখ পাই। সেগুলির অঙ্গভঙ্গি সমূহ ভারতনাট্য শাস্ত্রের পুরোপুরি নির্দেশানুসারে প্রদর্শিত হত। নন্দীকেশ্বর বা নন্দীভরত ও এই কথার উল্লেখ করে গেছেন। দশম শতকে ধনঞ্জয় উচ্চাঙ্গ নৃত্যকে দু'ভাগে ভাগ করেছেন। সেগুলি হল, মার্গ ও দেশী আর জনচিত্ত রঞ্জক লোক নৃত্য। এগুলি পাওয়া যায় তাঁর প্রণীত “দশরূপক” গ্রন্থে। নৃত্য হল মার্গ শ্রেণীও নৃত্ত হল দেশী। সেকালে নৃত্যে নাটকের অভিনয়ের সঙ্গে অঙ্গভূত ছিল। অতএব নৃত্য কথাটি নাটক সংক্রান্তের কথা। অপর পক্ষে নৃত্ত কথাটি হল সৌন্দর্য্য সৃষ্টির উপাদান। নন্দীকেশ্বর নৃত্য এবং নৃত্ত কথা দুইটির সংগা অভিনয় দর্পণে দিয়েছেন—

ভাবাভিনয়-হীনং তু নৃত্ত-মিত্যাভিধ্যতে।

রসভাব-বিজ্ঞানাদিযুক্তম্ নৃত্যমিত্যুচ্যতে ॥

নৃত্য ও নৃত্ত সম্বন্ধে বিভিন্ন শাস্ত্রে বিভিন্ন মতবাদ বিধৃত আছে। কিন্তু ইহা মনে রাখা প্রয়োজন যে বিভিন্ন প্রকার নৃত্যরত মূর্তি পাতকের গায়ে, শিলালিপি, সাঁচীস্থাপন অমরাবতী মন্দিরের গায়ে খোদিত ও বাস্তব যন্ত্রগুলি শতাব্দীর সাক্ষ্য বহন করিয়া আসিতেছে। ইহার পরবর্তী হল বৈদিক যুগ। বৈদিকোত্তর যুগে রামায়ণ

মহাভারত হরিবংশ পুরাণ প্রভৃতিতে নৃত্য, গীত ও বাস্তব উল্লেখ বিশেষভাবে আছে। তার মধ্যে আধ্যাত্মিক ও দার্শনিক সূক্ষ্মর ভাবে পরিস্ফুট আছে। এই আধ্যাত্মিক মনোভাবনাতেই ভারতীয় মানসিকতার বৈশিষ্ট্য ফুটে উঠেছে দেবমাহাত্ম্যের ওপর ভিত্তি করে।

কথিত আছে, একদিন দেবাদিদেব মহাদেব তাঁহার ভেরী বাজাইলেন—ইহার ফলে সৃষ্টি হইল প্রথম চন্দ বা তাল, সেই ছন্দে দেবাদিদেব আপনার দেহকে দোলায়িত করিলেন ;—সৃষ্টি হইল নৃত্য। সূক্ষ্মের দেবতা শিব হইলেন নৃত্যরাজ।

দেবাদিদেব মহাদেবকে সংগীতের আদি স্রষ্টা বলা হয়। তাঁহার নিকট হইতে ব্রহ্মা এবং পরে ভরত, রম্ভা, হুহ ও তম্বুর প্রভৃতি এই কলা শিক্ষা করেন। আবার কেহ কেহ বলেন, ব্রহ্মা সংগীতের আদি গুরু। তিনি মহাদেবকে, মহাদেব সরস্বতীকে, সরস্বতী নারদকে, এবং নারদ ভরতকে নৃত্যশিক্ষা দেন। অতঃপর ভরত আপন শিক্ষাসহায়তায় সমগ্র বিশ্বে তাহা প্রচার করেন। কথিত আছে, ত্রিপুরাসুরকে বধ করিবার জন্য ভগবান শঙ্কর উল্লাসে যে বীর রসাত্মক নৃত্য করেন—তাহা “তাণ্ডব” এবং বিজয়ের আনন্দের পার্বতী যে উল্লাসনৃত্য করিয়াছিলেন তাহা পরবর্তীকালে “লাস্তু” নামে অভিহিত হইয়াছে।

বিভিন্ন শাস্ত্রে বিভিন্ন মতবাদ বিদ্যুত আছে। কেহ বলেন, মহাদেব-সহচর “তণ্ডু”র নামানুসারে দেবাদিদেব রচিত নৃত্যের নামকরণ হয় “তাণ্ডব নৃত্য”। এই নৃত্যের দ্বারা মহাদেব দৈবলীলা প্রদর্শন করেন—তিনি একদিকে ধ্বংস, অপরদিকে সৃষ্টি, শিব ও রৌদ্র, রক্ষা ও সংহারের প্রতিমূর্তি। আবার মহেশ্বরের প্রেরণায় ও উৎসাহে দেবীপার্বতী নৃত্যশিক্ষা দিলেন উষাকে। ত্রীকৃষ্ণের পৌত্র অনিরুদ্ধের স্ত্রী উষাদেবীকে দেবীপার্বতী যে নৃত্য শিখাইলেন তাহা “লাস্তু নৃত্য” বলিয়া পরিচিত—ইহা নারীমূলভ, কোমল ও সূক্ষ্মর ভাববিশ্বাসের প্রতীক। উষাদেবী এই নৃত্য সৌর্য্যস্ত্রের

অন্তর্গত দ্বারকার মহিলাদের শিক্ষা দেন এবং ইহাই পরে সারা ভারতে ছড়াইয়া পড়ে।

কাহারও মতে, ত্রেতাযুগের প্রারম্ভে ইন্দ্র একদা পিতামহ ব্রহ্মাকে অনুরোধ করিলেন এমন কোন বস্তু রচনা করিতে যাহা দ্বারা মানুষের দুঃখকষ্টের লাঘব হয় এবং তাহারা আনন্দ ও শান্তিলাভ করে। ব্রহ্মা তখন ঋগ্বেদ হইতে পাঠ্য, সাম্যবেদ হইতে গীত, যজুর্বেদ হইতে অভিনয় এবং অথর্ববেদ হইতে রস সংকলন করিয়া “নাট্যবেদ” নামক পঞ্চমবেদ রচনা করেন। নৃত্য-গীত-বাণ্য এই পঞ্চমবেদের অন্তর্গত।

মহাকাব্যোক্তর যুগটাকে একটা যুগ সন্ধিক্ষণ বলা যায়। ঐ সময় ভারতের বৃক্ক অনেক সমাজ সংস্কারক, ধর্মসংস্কারক দার্শনিক ও বহু চিন্তানায়কের আবির্ভাব ঘটেছিল। কাজেই সাংস্কৃতিক বহুমুখীতার সংগে এই নৃত্যকলা সংযুক্ত হয়ে এযুগে এক বিশেষ রূপ পরিগ্রহ করে। এই বিবর্তনের প্রথম পদক্ষেপের মধ্যে আভাস পাওয়া যায় যে বর্তমানের সর্বোচ্চ শিখরাচূড় রূপের পরিণতি। এই সমস্তের উদাহরণ মেলে জাতকে, পাণিনির ব্যাকরণে, পতঞ্জলির মহাভাষ্যে, সংগীত কার শিলালি ও কুশাস্বরের নামে। সুতরাং নৃত্য, গীত ও বাণ্য আর অভিনয়ে বহুল প্রচার না থাকলে সংগীত সেই যুগের সাহিত্য এবং ব্যাকরণে স্থান লাভ করতো না। খৃঃপূ ৬ শতকে উত্তর ভারত কয়েকটি ছোট রাজ্যে বিভক্ত ছিল। যাদের মহাজনপদ বলা হয়। গান্ধার দেশ এদের মধ্যে সবচেয়ে প্রসিদ্ধ ছিল। সে যুগে মগধ রাজ্য বিশেষ প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল। যা মোর্য বংশ নামে পরিচিত ছিল। এই সময় অনেক ধের ধেরীদের গাঁথা প্রভৃতি রচিত হয়। তাতে নৃত্যের ও গীতের বহু উপাদান পাওয়া যায়। তারপর আসে গুপ্তযুগ। এই যুগই ভারতীয় ইতিহাসে স্বর্ণযুগ বলে খ্যাত। সংগীতের বিশেষ প্রসারতা জানা যায় সে যুগের মুদ্রা, ভাস্কর্য, সাহিত্য প্রভৃতির মধ্যে দিয়ে।

৭৫০ খৃঃ অব্দে মুসলমানরা উত্তর ভারত আক্রমণ করে চলে যেত। ১২০৬ খৃঃ অব্দে সুলতানী যুগের সূচনা—এই সময়ে হিন্দু মুসলমানের যে সাংস্কৃতিক মিলনের সূত্রপাত ঘটেতে শুরু করে তার চরম বিকাশ ঘটে মুঘল রাজত্বের। সম্রাট আকবরের সময় ভারতের শিল্পকলার বিশেষ উন্নতি ঘটেছিল। সেদিনকার নবাবদের দরবারে শিল্পকলা সমূহের বিশেষ সমাদর লাভের সুযোগ ঘটেছিল। বাইরের থেকে নবাগত সংস্কৃতি কোন অস্বীকৃতি লাভ না করে বরং তার সঙ্গে মিলে মিশে এক নূতনতর সংস্কৃতির জন্মলাভ করেছিল; যার ফলে ভারতের ইতিহাসে শিল্প জগতের এক নতুন অধ্যায়ের সূচনা ঘটেছিল। তার পরবর্তী যুগ বর্তমানের ইঙ্গ-ভারতীয় যুগ—যা হল বর্তমান যুগের রূপ পরিগ্রহ করেছে। একেই আমরা বলি আধুনিক যুগ, যার সূত্রপাত সপ্তদশ শতাব্দী থেকে।

সপ্তদশ শতাব্দীতে হল ইংরাজদের আগমন। এই সময়ে সংস্কৃতির খাতে পড়েছিল ভাঁটা। কিন্তু তা বেশী দিন স্থায়ী হয় নি। পরে ধীরে ধীরে গুলীজনদের আবির্ভাব এ যুগে ঘটার ফলে আবার সংস্কৃতির বুক ছাপিয়ে দেখা যায় অবিশ্রান্ত জোয়ারের স্রোত। এই সময় রাজা রামমোহন, জোড়াসাঁকোর ঠাকুর বাড়ীর রত্নবন্দ, বিবেকানন্দ।

যেমন ভরতনাট্যম্ নৃত্যের যুগান্তকারী ত্রাতৃচতুষ্টয়ের সুযোগ্য অধিকারী পাণ্ডা নান্দুরের মিনাক্ষী সুন্দরম্ পিল্লাইয়ের সুযোগ্য শিষ্য শিষ্যারা এই নৃত্যের গৌরবকে শতগুণে বর্ধিত করেছেন। কথাকলি নৃত্যে গুরু শঙ্করম্ নান্দুরজিপাদ, কুঞ্জকুরু, কৃষ্ণ নায়াব, রাভানি পিল্লাই প্রভৃতি। কথক নৃত্যে ঈশ্বরী প্রসাদজী, ঠাকুর প্রসাদজী, প্রভৃতি, মুণিপুরী নৃত্যে, গুরু আমুবা সিং, গুরু আতম্বাসিং গুরু র্যাস্বিং সিং প্রভৃতি গুলী ব্যক্তিগণ ভারতীয় দেশী নৃত্যে ধারা চতুষ্টয়ের প্রবর্তক ও সংস্কারক। এর পরেও ভারতীয় নৃত্যের প্রগতি বর্তমানে পথে অগ্রসর কালীন অবস্থায় আরও বহু গুলীজনের আবির্ভাব ঘটেছে:

যাদের অবদান এই এখনকার যুগে নৃত্য জগতের জ্যোতিরূপে আলো বিতরণ করে চলেছেন। এঁদের নাম উল্লেখ না করলে ভারতীয় নৃত্যের ইতিবৃত্ত সম্পূর্ণ হবে বলে মনে হয় না। এঁরা হলেন ৩উদয় শঙ্কর ৩মণি বর্ধন, ক্রীমতী বালা সরস্বতী, শঙ্কুমহারাজ, আচ্ছান মহারাজ, ৩মরুথাপ্পা পিল্লাই, গোবিন্দন কুট্টি, বালকৃষ্ণ মেনন। এঁদের অবদানের প্রভাবে ভবিষ্যতে নৃত্য জগতের পরিধি আরও বর্ধিত হবে বলে আশা করা যায়।

ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসের তিনটি যুগ

ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসের ক্রমবিকাশের ধাপ গুলিকে তিনটি যুগে ভাগ করা হয়েছে। (১) প্রাচীন যুগ (২) মধ্যযুগ, (৩) আধুনিক যুগ।

(১) প্রাচীনকাল থেকে দ্বাদশ শতাব্দী পর্যন্ত হল প্রাচীন যুগ।

(২) ত্রয়োদশ শতাব্দী থেকে অষ্টাদশ শতাব্দী পর্যন্ত হল মধ্য যুগ।

(৩) ঊনবিংশ শতাব্দী থেকে শুরু হয়েছে আধুনিক যুগ।

পঃ বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে উপরোক্ত সময়কে তিন ভাগে ভাগ করেছেন। (১) হিন্দু যুগ (২) মুসলিম যুগ ও (৩) ব্রিটিশ যুগ। তাঁর মতবাদকে প্রতিষ্ঠিত করার জন্তে তিনি আরও বলেছেন যে, মুসলমানরা এদেশের সঙ্গে শাসক হিসেবে যোগসূত্র স্থাপন করেন ১১শ শতকে এবং প্রায় ১৮শ শতক পর্যন্ত রাজ্য শাসন করেছেন। তারপর হয় ইংরাজদের আগমন। বৈদিক যুগ থেকে দশম শতাব্দী পর্যন্ত হিন্দু যুগ।

উপরোক্ত বিশ্লেষণ থেকে বোঝা যায় যে, প্রাচীন মধ্য ও আধুনিক এই যুগ ত্রয় ভারতের সংগীতের ইতিহাসে গ্রহণীয় হিসাবে গণ্য করা যেতে পারে।

নৃত্য শিক্ষার বিভিন্ন সম্প্রদায় (Different Schools of dance)

৬০০ থেকে ৫০০ খৃঃ পূঃ অব্দে নৃত্য শিক্ষার চারিটি সম্প্রদায়ের উল্লেখ পাওয়া গেছে। তাদের মধ্যে (১) ব্রহ্মা বা ব্রহ্মা-ভরত, এবং শিব অথবা সদাশিব-ভরত, (২) গন্ধর্ব-নারদ (৩) মুণি-ভরত (৪) নন্দীকেশ্বর। আবার কাহারও মতে কেবল মাত্র তিনটি সম্প্রদায়ের উল্লেখ আছে। সেগুলি নিম্নে উল্লেখিত হল—

- (১) ভরতের নাট্য-সম্প্রদায়
- (২) নারদীয় গন্ধর্ব সম্প্রদায়
- (৩) নন্দীকেশ্বর সম্প্রদায়।

বস্তুতঃ সে যুগে এই তিনটি অথবা চারিটি নৃত্যশিক্ষা সম্প্রদায়ের সত্যতা সম্বন্ধে নিশ্চিত হওয়া যায়।

নৃত্যের স্বর্ণযুগ (Age of Renaissance)

খৃষ্ট জন্মের দ্বিতীয় শতকটি ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসের এক স্বর্ণযুগ। এই সময় ভরত মুণি তাঁর অতি বিস্তৃত তথ্যপূর্ণ নাট্য শাস্ত্রটি রচনা করেন।

৩২ খৃঃ পূ অব্দ থেকে ৬০০ খৃঃ অঃ পর্য্যন্ত গুপ্ত বা মৌর্য যুগকে ভারতীয় সংস্কৃতির স্বর্ণযুগ হিসেবে অভিহিত করা যেতে পারে। অজস্র গুহার খোদিত নৃত্য শৈলীগুলি এই যুগেই সৃষ্ট হয়েছিল। অতএব এই ছটি যুগ নৃত্যের ইতিহাসের সুবর্ণ যুগ।

নৃত্য কাহাকে বলে।

‘নৃত্য’ কথাটির মূলধাতু হইল “নৃত্তি”—ইহার অর্থ গাত্র বিক্লেপণ বা সঞ্চালন করা। বিবিধ কারণে এবং বিবিধ প্রকারে মানুষ অঙ্গ সঞ্চালন করে—কিন্তু তাহাকে নৃত্য বলা যায় না। আমরা সেইরূপ গাত্র বিক্লেপণ বা অঙ্গ সঞ্চালনকেই নৃত্য বলিব বাহা সুদৃশ্য,

ছন্দোময়, সুনিয়ন্ত্রিত এবং শৃঙ্খলাবদ্ধ। নৃত্য মানুষের অন্তরের আকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত বহিঃপ্রকাশ অতএব ইহাতে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের ছান্দিক সঞ্চালন ছাড়াও অভিনয়ের প্রয়োজনীয়তা অপরিহার্য।

সঙ্গীতে নৃত্যের স্থান।

সঙ্গীতে নৃত্যের স্থান এবং নৃত্যের স্বরূপ উপলব্ধি করিবার জন্য নৃত্য, কণ্ঠসঙ্গীত যন্ত্রসঙ্গীতের পারস্পরিক সম্বন্ধ নির্ণয় করা প্রয়োজন।

সঙ্গীত সৃষ্টির প্রথম যুগে মানুষ অন্তরের উচ্ছ্বাস প্রকাশ করিবার জন্য শুধু অঙ্গভঙ্গী করিয়াই ক্ষান্ত হইত না, কণ্ঠের সুরলহরী ও উহার সহিত যোগ করিত পরস্পরের পরিপূরক হিসাবে এবং ইহাকে সুছন্দিত করিবার সুবিধার্থে হাতে তালি দিতে বা অন্য কোন বস্তুতে আঘাত করিয়া শব্দ নিঃসৃত করিত—ইহাই বাজ। কাজেই দেখা গেল জন্মলগ্ন হইতেই নৃত্য, গীত ও বাজের মধ্যে একটি একাত্মতা বর্তমান। ক্রমে ক্রমে নৃত্য ও গীত পরিশীলিত, মার্জিত ও রূপান্তরিত হইয়াছে। এবং মানুষের প্রয়োজন ও আপন অন্তরের শিল্প সৃষ্টির তাগিদে বিভিন্ন প্রকার বাজযন্ত্র নির্মান করিয়াছে। যন্ত্রসংগীতেরও বহু প্রকার রূপান্তর ও পরিমার্জনা হইয়াছে এবং বর্তমানে ইহা স্বনির্ভর ও স্বয়ং সম্পূর্ণও হইয়াছে। নৃত্য ও গীত এখন আর সর্বদা পরস্পরের সহায়কের ভূমিকা নেয় না—কিন্তু বাজের সহযোগীতা উভয়ের ক্ষেত্রেই অপরিহার্য। নৃত্য—মূলতঃ আংশিক অভিনয়, গীত—ভাষা ও সুরপ্রদানকারী এবং বাজ—সুরজাল ও ছন্দের ধারক। নৃত্য, গীত ও বাজ—এই তিনটি পারস্পরিক সহযোগীতা ভিন্ন একটি পূর্ণাঙ্গ অনুষ্ঠান অসম্ভব।

“নৃত্যং গীতং বাজং চেতি ত্রয়ী সঙ্গীত মুচ্যতে”—নৃত্য, গীত ও বাজ এই ত্রয়ী সম্মিলনের নামই সঙ্গীত এবং নৃত্য—সঙ্গীতের একটি প্রধান এবং অপরিহার্য অঙ্গ।

নৃত্যের প্রকার ভেদ।

নৃত্যের আঙ্গিক প্রধানতঃ দুই প্রকার—তাণ্ডব ও লাস্য। বীর ও রৌদ্র রসকে উপজীব্য করিয়া যে উদ্ধত ও দৃষ্ট ভঙ্গিমার নৃত্য সৃষ্টি হইয়াছে—তাহাকে তাণ্ডব নৃত্য বলে। ভগবান শঙ্কর এই ধারার স্রষ্টা। এবং লীলায়িত অঙ্গভঙ্গীসহকারে কোমল, নয়নাভিরাম যে নৃত্য, তাহাকে লাস্য বলা হয়। করুণ ও শৃঙ্গার রস ইহার প্রধান উপজীব্য। এই ধারার স্রষ্টা দেবী পার্বতী।

সংগীত রত্নাকরে বলা হয়েছে—নৃত্য তাণ্ডব পর্যায়ভুক্ত এবং নৃত্য লাস্য পর্যায়ভুক্ত। উদ্ধত প্রয়োগের নাম লাস্য। তাণ্ডবের তিনটি ভেদ—‘বিষম’ ‘বিকট’ ও ‘লঘু’। ঋজু ভ্রমণাদিকে তিনি বিষম বলেছেন। বিরূপবেশ-অবয়বকে তিনি ‘বিকট’ এবং অল্প করণ প্রয়োগকে ‘লঘু’ বলেছেন।

সঙ্গীত দামোদরের মতে তাণ্ডব দ্বিবিধ—‘পেবলি ও ‘বহুরূপ’। লাস্য দ্বিবিধ—‘ছুরিত’ ও ‘যৌবত’।

পেবলি বলিতে অভিনয়শূন্য অঙ্গবিক্ষেপ বুঝায়।

বহুরূপে উদ্ধত ভাবের প্রকাশ থাকে। নায়িকার ভিতর ভাব বসের বিকাশকে ‘ছুরিত’ বলে; নর্তক-নর্তকীগণ কর্তৃক লীলাময় মধুর নৃত্যকে যৌবত বলা হয়।

—বৃত্তি—

আচার্য ভরত ব্রহ্মার আদেশ অনুযায়ী নাট্যবেদকে ভারতী সাম্বতী, কৈশিকী ও আরভটি এই চারটি বৃত্তিতে প্রয়োগ করেন। চরিত্র রূপায়ণে, কাহিনীর রস উদ্ভাবন অনুযায়ী পাত্র-পাত্রীর চিত্তের বিকাশ ও বিস্তারে বৃত্তিই প্রধান সহায়ক।

ভারতী—কোমল-প্রৌঢ় ও কোমল অর্থ প্রকাশক বৃত্তি হচ্ছে ভারতী বৃত্তি। পুরুষ চরিত্র রূপায়ণে এই বৃত্তি বেশী অনুসৃত হয়।

সাহিত্যী—প্রৌঢ় ও কোমল-প্রৌঢ় প্রকাশক সাহিত্যী বৃত্তি। বীর, অমৃত ও রৌজরস অনুকূল কর্মে এবং সামান্য করুণ ও শৃঙ্গার রস প্রসঙ্গে অনুমত হয়।

কৈশিকী—মুকুমার অর্থ প্রকাশক কৈশিকী বৃত্তি। শৃঙ্গার রসের অনুকূল ভাব প্রকাশে অনুমত হয়।

আরভটি—প্রৌঢ় অর্থ প্রকাশক আরভটি বৃত্তি। দম্ভ, মিথ্যাচার ইন্দ্রজাল, অলৌকিক শক্তি প্রভৃতি প্রকাশে অনুমত হয়।

নৃত্য সম্বন্ধে কতকগুলি প্রারম্ভিক অবস্থা জ্ঞাতব্য তথ্য

নৃত্যের তিনটি বিভাগ—নৃত্ত, নৃত্য ও নাট্য।

(১) নৃত্ত : ভাবাবিনয় বর্জিত তাল ও লয় সহযোগে পদ-সঞ্চালনকে বলা হয় নৃত্ত।

(২) নৃত্য : নাট্য ও নৃত্যের সম্মিলিত বিষয় হইল নৃত্য। লীলায়িত অঙ্গভঙ্গী সহকারে তাল ও লয়ের সংযোগে বিভিন্ন ভাব প্রকাশ করাকে বলা হয় নৃত্য।

(৩) নাট্য (নাটক) : কথকতা অঙ্গভঙ্গী সহযোগে ভাব ব্যক্ত করাকে বলে নাট্য বা অভিনয়।

তিন প্রকার শরীর ভেদ : (১) অঙ্গ : মনুষ্য শরীরের প্রধান ভাব সমূহকে অঙ্গ বলে। অঙ্গ ছয় প্রকার—শির, হস্তদ্বয়, বক্ষ, পার্শ্বদ্বয়, কটী ও পদদ্বয়।

(২) প্রত্যঙ্গ : ইহাও ছয় প্রকার ; যথা—স্কন্ধদ্বয়, বাহুদ্বয়, পৃষ্ঠ, উদর, উরুদ্বয় ও জঙ্ঘাদ্বয়।

(৩) উপাঙ্গ : ইহা বারো প্রকার ; যথা—নেত্র, ক্র, অক্ষিপুট, তারা, গণ্ডদ্বয়, নাসিকা, হস্ত, (গণ্ডাস্থি), অধর, দম্ভ, জিহ্বা, চিবুক ও মুখ।

চারী

‘চারী’ মানে চলন ভঙ্গী। নাট্যশাস্ত্রে বলা হইয়াছে, একই সময় পাদ, উরু, জংঘা ও কটি দেশকে বৈচিত্র্য সহকারে সঞ্চালন করার নাম চারী। নাট্যে চারী অতি প্রয়োজনীয়। অভিনয় দর্পণে বলা হইয়াছে গতিপ্রধান হইতেছে ‘চারী’ এবং স্থিতিপ্রধান হইতেছে ‘স্থান’।

চারী দুই প্রকারের—ভূমিচারী ও আকাশচারী। পদযুগলের দ্বারা ভূমির উপর বিভিন্ন ভঙ্গিতে পদচারণাকে বলা হয় “ভূমিচারী” এবং পদযুগল উঁচুদিকে উৎক্ষেপ করে চারণাকরাকে বলা হয় ‘আকাশচারী’।

ক্লশীয় ব্যালে নৃত্যে “আকাশচারীর” রকমারি প্রয়োগ দেখা যায়। ভারতীয় নৃত্যে সচরাচর এই ধরনের আকাশচারী প্রদর্শিত হতে দেখা যায় না। যদিও ইহা ভারতীয় নৃত্যশাস্ত্রে বর্ণিত আছে। একই স্থানে দাঁড়িয়ে অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সঞ্চালনকেও এক প্রকার চারী বলা হয়। কোন কোন মতে বলা হয়, কোমর থেকে পা পর্যন্ত অঙ্গের অংশ দ্বারা যে সব মুদ্রাদি দেখানো হয় তাকেই বলা হয় চারী। চারী থেকেই করণ, মণ্ডল প্রভৃতি রচিত হয়।

অভিনয়

কোন কাহিনীকে অঙ্গসজ্জা, অঙ্গভঙ্গী, ভাষার সাহায্যে দর্শকের সম্মুখে বিশ্বাসযোগ্য ভাবে উপস্থিত করাকেই ‘অভিনয়’ বলা হয়।

অভিনয়কে চারভাগে ভাগ করা হইয়াছে। যেমন—

(১) **আঙ্গিক**—অঙ্গপ্রত্যঙ্গাদির কলাপূর্ণ সঞ্চালনে যে অভিনয় তাহাই হইল আঙ্গিক অভিনয়ের অন্তর্ভুক্ত। নৃত্যেও যখন অঙ্গ-প্রত্যঙ্গাদির আক্ষেপ বিক্ষেপ হয় তখন তাহা আঙ্গিক অভিনয়ের পর্যায়ে পড়ে।

(২) **বাচিক**—বাক্যপাঠ বা আবৃত্তির দ্বারা যে অভিনয় করা

হয়, শাস্ত্রে তাহাকেই বলা হয় বাচিক অভিনয়। নৃত্যে যখন কঠ-সঙ্গীতের সাহায্য নেওয়া হয় এবং মুখে বোল, কবিত্ব বলা হয় তখন সেই নৃত্য বাচিক অভিনয়ের পর্যায়ে পড়ে।

(৩) আহাৰ্য্য—অভিনয়ের সময়ে নাটকের পাত্র-পাত্রীরা যখন চরিত্র উপযোগী বেশভূষা অঙ্গসজ্জা করেন, পরিবেশ সৃষ্টির জন্য দৃশ্যপটাদি দ্বারা মঞ্চসজ্জা করা হয় তখন তাহা হয় আহাৰ্য্য অভিনয়ের অন্তর্ভুক্ত। নর্তক-নর্তকীকে চরিত্র অনুযায়ী অঙ্গ আভরণে অলংকৃত ও বেশভূষা দ্বারা সজ্জিত হইতে হয়। অতএব নৃত্যেও আহাৰ্য্য অভিনয়ের একটি বিশেষ স্থান আছে।

(৪) সাস্বিক—মনের বিভিন্ন ভাব প্রকাশ করিতে যে অভিনয় তাহাই হইল সাস্বিক অভিনয়। শাস্ত্রে আট প্রকার সাস্বিক ভাবের বর্ণনা দেওয়া আছে,—স্তুম্ভ (স্থিরভাব), শ্বেদ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, বেপথু (কম্পন), বৈবর্ণ্য (বিবর্ণতা) অঙ্ক ও প্রলয় (মূর্ছা বা অচেতন্য)। নৃত্যে সাস্বিক অভিনয় অপরিহার্য্য। নৃত্য মানেই ভাবাভিনয়। ভাবাভিনয় ব্যতীত নৃত্য প্রদর্শিত হইতে পারে না। অতএব নৃত্যের সঙ্গে অভিনয়ের সম্পর্ক অতি নিবিড়।

করণ

হস্তপদ ও কটিদেশের (কোমর) সঞ্চালনকে করণ বলা হয়। ‘সঙ্গীত রত্নাকরে’ চারিটি করণের উল্লেখ আছে। সেইগুলি নিম্নে দেওয়া হল—

আবেষ্টিত, উদবেষ্টিত, বাবর্তিত ও পরিবর্তিত।

শাস্ত্রে ১০৮টি করণের উল্লেখ আছে।

দ্বিপাদ-ক্রমণকে করণ বলা হয় (তুই পদের সঞ্চালনে করণ হয়)। তিন করণে “খণ্ড” হয় এবং তিন বা চার খণ্ড সংযোগে “মণ্ডল” হয়।

আবেষ্টিত—তর্জনী হাতে এক এক করে অঙ্গুলি বন্ধ করা।

উদ্বেষিষ্ঠ—হাত ঘুরিয়ে উর্দ্ধমুখ মুষ্টি, তর্জনী হতে এক এক করে অঙ্গুলি খোলা।

বিবর্তিত—উর্দ্ধমুখ হস্ত, কনিষ্ঠা হতে এক এক করে অঙ্গুলি বদ্ধ করা।

পরিবর্তিত—অধোমুষ্টি, কনিষ্ঠা হতে এক এক করে অঙ্গুলি খোলা।

স্থানক

বিভিন্ন প্রকার দাড়াইবার সঙ্গীকে স্থান বা স্থানক বলে। পাদ বিজ্ঞাসের ভেদে ‘স্থানক’ নির্দিষ্ট হয়। নাট্যশাস্ত্রে ছয় প্রকার স্থানের নাম উল্লেখ আছে—বৈষ্ণব, সমপাদ, বৈশাখ, মণ্ডল, আলীঢ় ও প্রত্যালাঢ়।

অভিনয় দর্পণেও ছয় প্রকার স্থানের নাম উল্লেখ আছে—সমপাদ একপাদ, নাগবন্ধ, ঐন্দ্র, গারুড় ও ব্রাহ্ম (ব্রহ্ম স্থান)।

নাট্যশাস্ত্রে স্থান নির্দেশে তাল শব্দ ব্যবহার করা হইয়াছে; এক্ষেত্রে তাল অর্থে মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ প্রসারিত হলে যে বিস্তৃতি ঘটে সেই পারমিত স্থান বুঝতে হবে।

বৈষ্ণব—দুইপদ আড়াই তাল অন্তরে স্থাপিত হইবে এবং তাহার ভিতর একটি ত্র্যস্ত্র ও অপরটি পঞ্চস্থিত হইবে। জঙ্ঘা কিঞ্চিৎ অক্ষিত (বক্র) হইবে এবং অঙ্গে সৌষ্ঠব থাকিবে। ইহাকে ‘বৈষ্ণব’ স্থান বলা হয়। ইহার অধিদেবতা হইতেছেন বিষ্ণু। স্বাভাবিক সংলাপে ইহার প্রয়োগ হয়।

সমপাদ—‘সমপাদে’ দুইটি পদই একতাল অন্তরে স্থাপিত হইবে ও অঙ্গে স্বাভাবিক সৌষ্ঠব থাকিবে। ব্রহ্মা ইহার অধিদেবতা। দ্বিজ কর্তৃক আশীর্বাদে, পঙ্কিরূপধারণে, বরদানে, কোতুকে, শূন্যমার্গে রথে ও বিমানে অবস্থানে ইহার প্রয়োগ হয়।

বৈশাখ—সাদে তিনতাল অন্তরে উরু ‘নিষগ্ন’ থাকিবে। পদদ্বয়

ত্র্যস্ত ও পক্ষস্থিত থাকিবে। ইহাকে ‘বৈশাখ’ বলে। ইহার অধি-
দেবতা ক্ষন্দ। ব্যায়ামে, অশ্বের বাহনে, স্থলপক্ষী-নিরূপণে, ধেনু
আকর্ষণে ইহার প্রয়োগ হয়।

মণ্ডল—রেচকে ইহা কর্তব্য। পদদ্বয় চারি তাল অন্তরে থাকিবে
ও ত্র্যস্ত এবং পক্ষস্থিত হইবে। কটি ও জাহ্নু সমভাবে থাকিবে।
ইহাকে ভরত ‘মণ্ডলস্থান’ বলিয়াছেন। ধনু, বজ্র, প্রহরণ, হস্তায়
বাহন ও স্থলপক্ষী-নিরূপণে ইহা ব্যবহৃত হয়।

আলীঢ়—মণ্ডলস্থানকের দক্ষিণ পদ পঞ্চতাল প্রসারিত করিয়া
এই ‘স্থানক’ করিতে হয়। রুদ্র ইহার অধিদেবতা। বীর ও
রৌদ্ররসে ইহা ব্যবহার করা হয়। রোষে, অমর্ষে, মল্লগণের
আশ্ফালনে, শত্রু-নিরূপণে ও অস্ত্রমোক্ষণে ইহার প্রয়োগ হয়।

প্রত্যালীঢ়—দক্ষিণ পদ কুক্ষিত ও বামপদ প্রসারিত করিয়া
‘আলীঢ়’ স্থানের পরিবর্তন করিলে ‘প্রত্যালীঢ়ে’ হয়। আলীঢ়
স্থানকে শত্রু আকর্ষণ করিয়া প্রত্যালীঢ়ে মোক্ষণ করিতে হয়।

একপাদ—সমপাদের একটি পদের জাহ্নু উর্ধ্বে উত্থিত করিয়া
পদটির বাহিরের পার্শ্ব অগ্র পদটির বাহিরের পার্শ্বভাগের সহিত
যুক্ত করিলে ‘একপাদ’ স্থানক হয়।

নাগবন্ধ—উপবেশন করিয়া বাম উরুর পৃষ্ঠদেশে দক্ষিণ জজ্বা
শ্রান্ত করিলে ‘নাগবন্ধ’ হয়।

গারুড়—ভূমিতে উভয় জাহ্নু স্থাপন করিয়া কুক্ষিত অবস্থায়
বামপদ সম্মুখে ও দক্ষিণপদ পশ্চাতে রাখিলে ‘গারুড়স্থান’
হয়।

ব্রাহ্ম—একটি পদ সমভাবে রাখিয়া অপর পদটি জাহ্নুসন্ধি পর্যন্ত
কুক্ষিত করিয়া পৃষ্ঠদেশে উৎক্লিষ্ট করিলে ‘ব্রাহ্মস্থান’ হয়। অভিনয়
দর্পণের পুরুষস্থানে বর্ণিত ব্রাহ্মস্থানের সহিত ইহার কোনো সঙ্গতি
নাই। কেহ কেহ সঙ্গীত রঙ্গাকরে বর্ণিত সমপাদকেই ব্রাহ্মস্থান
বলিয়াছেন, যেহেতু ব্রাহ্ম ইহার অধিদেবতা।

ভাব

যাহার দ্বারা অর্থ প্রকাশিত হয়, তাহাই “ভাব”। “ভাব” হইতেছে কারণ, ভাবের পরিণাম হইতেছে রস। স্থায়ীভাব হতে রসের সৃষ্টি। আট প্রকার স্থায়ীভাবের উল্লেখ আছে, যথা—রতি, ক্রোধ, ভয়, বিস্ময়, উৎসাহ, শোক, হাস, জুগুপ্সা (ঘৃণা)। নাট্য-শাস্ত্রে এই আটটি স্থায়ীভাবের উল্লেখ আছে, কিন্তু অলংকার শাস্ত্র-কারদের মতানুযায়ী আর একটির উল্লেখ আছে, সেটি হল নির্বেদ (বৈরাগ্য বা নৈরাশ্য)। ‘স্থায়ীভাবকে তিন ভাগে ভাগ করা হয়েছে, যথা:—বিভাব, অনুভাব ও সাত্ত্বিক ভাব। লৌকিক জগতে যাহা রতি ভাবাদির উদ্বোধক, কারণ বা হেতু, কাব্য ও নাট্যজগতে তাহাই বিভাব। শকুন্তলার রূপ ও গুণ প্রভৃতির দ্বারা দুঃস্বপ্নের মনে রতি ভাবের উদয় হইল, এই সকল কারণগুলি কাব্য ও নাট্যে বিভাব। অর্থাৎ যে কারণে ভাবের প্রকাশ ঘটে, সেই কারণকে ‘বিভাব’ বলা হয়। বিভাবের দুটি উপবিভাগ আছে—‘আলস্বন ও উদ্দীপন। যাহাকে অবলস্বন বা আশ্রয় করে ভাবের (রতি) উদয় হয় তাহাকে আলস্বন বিভাব বলে। শকুন্তলা, দুঃস্বপ্ন ইত্যাদি। যে বিষয় বা ঘটনা ঐ ভাবকে উদ্দীপ্ত বা উত্তেজিত করে তাহাকে বলা হয় ‘উদ্দীপন’ বিভাব। বেশভূষা, রূপ, দেশ, মলমপবন ইত্যাদি। আর একটি উদাহরণ দিয়ে বিষয়টিকে স্পষ্ট করা বাইতে পারে। নায়কের বিরহে নায়িকা কাতরা। বিরহিনী নায়িকার এই কাতরতাকে ফুটিয়ে তোলার ব্যাপারে সাহায্য করছে নেপথ্য সঙ্গীত (Back Ground Music)। এখানে নায়িকা ‘আলস্বন’ এবং নেপথ্য সঙ্গীত হইল ‘উদ্দীপন’। ‘অনুভাব’ হল ভাবেরই পরিণাম। যে লক্ষণগুলি দ্বারা ভাব পরিস্ফুট হয়, অর্থাৎ আলস্বন, উদ্দীপন প্রভৃতি কারণ সমূহের দ্বারা উদ্দীপ্ত রতিভাবের বহিঃপ্রকাশরূপ কার্যকে ‘অনুভাব’ বলে। সাত্ত্বিক ভাব—ইহা অনুভাবেরই অন্তর্গত। মন সমাহিত হইলেই সাত্ত্বিক ভাবের উদয় হয়। অর্থাৎ সমাহিত মন

বস্তুজগতের প্রতি বিমুখ হইয়া উঠে এবং একটি গভীর অমুভূতির ভিতর ডুবিয়া যায়। এই অমুভূতি গাঢ় হইলেই বাহ্যজ্ঞান লোপ করিয়া দেয়। ইহা আট প্রকার—স্তুম্ভ, শ্বেদ, রোমাঞ্চ, স্বরভঙ্গ, বেপথু বৈবৰ্ণ, অশ্রু, প্রলয় (মূর্ছা)।

নয়টি স্থায়ীভাব ছাড়া আর একটি ভাব আছে তাকে ‘সঞ্চারীভাব’ বলে। স্থায়ীভাব ও সঞ্চারীভাব-এর সম্বন্ধ অতি ঘনিষ্ঠ। স্থায়ী ভাবকে তার স্পষ্ট অবস্থা থেকে জাগ্রত করে তুলতে সাহায্য করে এই সঞ্চারী ভাব। নির্বেদ, হর্ষ, বিবাদ, মদ, উগ্রতা, শংকা, আবেগ স্মৃতি, লজ্জা, গর্ব প্রভৃতি সঞ্চারীভাব।

রস

ভাবের অভিব্যক্তি ঘটে রস স্ফুরণের মাধ্যমে। এই কারণেই রস সৃষ্টিকে ললিত কলার অপরিহার্য অঙ্গ হিসেবে ধরা হয়েছে ; এই উক্তির আলো নিম্নলিখিত শ্লোকে প্রতিফলিত হয়েছে—

ন ভাব রসহীনইস্তু ন রস ভাব বর্জিত
পরস্পর কৃত্য সিদ্ধিরণয়োঃ রসভাবাযোঃ ॥

এই কারণেই সঙ্গীত শাস্ত্রে নয়টি রসের উদ্ভব ঘটেছে।

শৃঙ্গার হাস্য করুণ রোদ্ভ বীর ভয়ানকঃ
বীভৎসান্দ্রুত শান্ত্যশ্চ নবনাট্য রসাঃ স্মৃতা ॥

অর্থাৎ শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ, রোদ্ভ, বীর, ভয়ানক, বীভৎস, অন্দ্রুত, শান্ত, এই নয়টি রসের সৃষ্টি হয়েছে।

রসগুলি কি ভাবে অভিব্যক্তি হয় তাহা নিম্নে উল্লেখ করা হয়েছে।

শৃঙ্গার—এই রসের স্থায়ীভাব রতি বা প্রেম। প্রেমকে

দুইভাগে ভাগ করা হয়েছে—সাম্বিক ও দাম্পত্য। শূঙ্করের অশ্রু দুইটি অবস্থার নাম হল সম্ভোগ (মিলন) ও বিপ্রলম্ব (বিরহ)।

হাস্য—এই রসের স্থায়ীভাব হাস্য। অসঙ্গতিপূর্ণ অঙ্গ-ভঙ্গি এবং আচার-ব্যবহারের দ্বারা যদি কৌতুক সৃষ্টি হয় তাহা হইলে হাস্য রসের উৎপত্তি হয়।

করুণ—করুণ রসের স্থায়ীভাব শোক। শোক ও দুঃখে করুণ রসের উৎপত্তি। মূর্ছা, ক্রন্দন ও মাথা-কপাল চাপড়ানো ইত্যাদি এই রসে প্রকাশিত হয়।

রৌদ্ৰ—এই রসেব স্থায়ীভাব ক্রোধ। মনে ক্রোধের উদয় হইলে এই রসের উৎপত্তি। অর্থাৎ উগ্ৰস্বভা এই রসে প্রকাশিত হয়।

বীর—এই রসের স্থায়ীভাব উৎসাহ। গর্ব, অহঙ্কার, শক্তি ইত্যাদি ভাব মনে উদয় হইলে বীর রসের উৎপত্তি হয়।

ভয়ানক—স্থায়ীভাব ভয়। কোন কিছু দর্শনে ভীত হইয়া আতঙ্কগ্রস্ত হইয়া ভয়, কম্পন প্রভৃতি হয় তা হলে ভয়ানক রসের উৎপত্তি হয়।

বীভৎস—ইহার স্থায়ীভাব জুগুপ্সা (ঘৃণা)। দুর্গন্ধ, কুবচন, অশ্লীল কার্য, বধ বা হত্যা এবং ঘৃণার ভাব মনে উদয় হইলে বীভৎস রসের উৎপত্তি হয়।

অদ্ভুত—এই রসের স্থায়ীভাব বিস্ময়। বিস্ময় ও আশ্চর্য-এর অভিব্যক্তি হইতেছে অদ্ভুত রস।

শান্ত—এই রসের স্থায়ীভাব হল নির্বেদ (বৈরাগ্য)। অশ্রু রসের অন্তর্ভুক্তি ব্যতীত মনের যে সাম্যভাব তাকেই শান্ত বলা যায়।

এই রস সাধারণতঃ ভক্তিমূলক। ইহা মনে প্রশান্তি ও আনন্দ এনে দিতে সক্ষম।

প্রত্যেক রসের বর্ণ ও অধিষ্ঠাত্রী দেবতার নাম ভরত নাট্যশাস্ত্রে
নিম্নরূপ দেওয়া হইয়াছে—

রস	বর্ণ	অধিদেবতা
শৃঙ্গার	শ্যাম	বিষ্ণু
হাস্য	সিত (সাদা)	প্রমথ
করুণ	কপোত	যম
বীর	হেম	মহেন্দ্র
ভয়ানক	কৃষ্ণ	কাল
রৌদ্র	রক্ত	যম
বীভৎস	নীল	মহাকাল
অদ্ভুত	পীত	ব্রহ্মা

অভিনয়-নৃত্য

নাট্যের অন্তর্গত অভিনয়। নৃত্যের সঙ্গে নাট্য ও অভিনয়ের
সম্পর্ক অতি নিবিড় ও ঘনিষ্ঠ। নৃত্যশিক্ষার্থীকেও অভিনয় সম্পর্কে
পাঠ লইতে হয়। কোন চরিত্রকে কৃত্রিম ভাবে প্রকাশ করাকে
অভিনয় বলা হয়। যেমন শ্রীকৃষ্ণের ভূমিকাটি যে পাত্র প্রদর্শন
করিতেছেন তিনি স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণ না হইয়াও ঐ চরিত্রের ব্যক্তিত্ব ও
বৈশিষ্ট্যগুলি এমন নিখুঁত ভাবে পরিবেশন করেন, যেন ঐ ব্যক্তিকে
শ্রীকৃষ্ণরূপে কল্পনা করিতে পারে। এই কৃত্রিম অভিব্যক্তিকেই বলা
হয় অভিনয়।

ভাব ও রস

ভাব ও রস-এর সম্পর্ক অঙ্গাঙ্গি। একটি অপরটির পরিপূরক।
নৃত্যের সঙ্গে এই দুইটির সম্বন্ধ খুবই ঘনিষ্ঠ। ভাব হ'তে রসের
উৎপত্তি। যেখানে ভাব সেখানে রসসৃষ্টি। সুতরাং নৃত্যে ভাব ও
রস এর অভাব হলে দর্শককে আনন্দ দিতে পারে না। নৃত্যের
মাধ্যমে নবরসের অভিনয় করতে হলে ভাবের বিশেষ প্রয়োজন।
অতএব ভাবের অন্তর্গত রস।

নৃত্যে ভাবের প্রয়োজন

নৃত্য কলার কোন ভাষা নেই। ভাবের অভিব্যক্তি প্রকাশ করা হয় অঙ্গপ্রত্যঙ্গাদির দ্বারা অর্থাৎ আঙ্গিক ও বাচিক অভিনয় দিয়ে। তাই নৃত্যকে বলা হয় গাত্র বা অঙ্গবিক্ষেপ। দেহভঙ্গি বা হাতের মুদ্রাগুলি এইভাবে প্রকাশের সহায়ক। অভিনয় দর্পণে উল্লেখ আছে— যেখানে হাত সেখানে দৃষ্টি, যেখানে দৃষ্টি, সেখানে মন, যেখানে মন সেখানে ভাব, যেখানে ভাব সেখানে রসসৃষ্টি; সুতরাং নৃত্যে ভাবের অভাব হলে সে নৃত্য দর্শককে আনন্দ দিতে পারে না। নৃত্যের মাধ্যমে নবরসের অভিনয় করতে হলে ভাবের বিশেষ প্রয়োজন।

নৃত্যে ঘুংগুরের প্রয়োজন

ভারতীয় নৃত্যের জন্ম ঘুংগুর অত্যন্ত প্রয়োজন। কথক নৃত্যে ঘুংগুর অপরিহার্য। এতে পায়ের কাজই বেশী। অভিনয় দর্পণের মতে ঘুংগুর কাংস্তনির্মিত হবে এবং এক-এক পায়ে এক-এক শত পরতে হবে। শাস্ত্রকারদের মতে সূতার রং নীল রংয়ের হওয়া উচিত এবং একটি করে ঘুংগুর ও একটি করে গাঁট দিয়ে তৈরী করতে হয়। কথক নৃত্য অভ্যাস করিবার জন্ম এক-এক পায়ে ষত বেশী ঘুংগুর হবে তত বেশী পা বসে যাবে এবং তৈয়ারী হবে। চক্কর (ভ্রমরীর) অভ্যাসের জন্ম ভারী ঘুংগুর প্রয়োজন। কারণ পায়ে বেশী ওজন হলে ব্যালাল রাখার অর্থাৎ ঘুরে সোজা হয়ে একই জায়গায় দাঁড়াইবার সুবিধা হয়। কিন্তু কথাকলি, ভরতনাট্যম ও মণিপুরী নৃত্যে ভারী ঘুংগুর-এর প্রয়োজন হয় না। অল্প ঘুংগুর হলেই এই সকল নৃত্য চলতে পারে। ভারতীয় প্রায় সকল নৃত্যই অল্প-বেশী ঘুংগুরের প্রয়োজন হয়।

নৃত্যের প্রয়োজনীয়তা

কোন জাতির সভ্যতা ও সংস্কৃতির মাপকাঠি হইতেছে তাহার শিল্প ও কলার মান, ব্যাপ্তি ও সাধনা। ভারতীয় সভ্যতার ও কৃষ্টির

যখন পূর্ণ বিকাশ ঘটিয়াছিল তখন গীত, বাজ বা নৃত্য কেবলমাত্র বিলাসের এবং তাৎক্ষণিক আনন্দের বিষয় বলিয়া পরিগণিত হইত না ; সঙ্গীত, আধ্যাত্মিক সাধনার অস্তুতম পন্থা বলিয়াও গণ্য হইত। ইতর জন্তুর মতো শুধুমাত্র দেহের ক্ষুধা মিটাইয়া মানুষ তৃপ্ত নয়। মনের ক্ষুধার পরিতৃপ্তির জন্ত, হৃদয়বৃত্তির তাগিদে তাই মানুষ করিয়াছে শিল্প সৃষ্টি। যাহা জীবনের অসংখ্য জটিলতার মধ্যেও মানুষের নয়নকে দেয় তৃপ্তি, মনকে দেয় আনন্দ। যাহা দ্বারা মানুষের বুদ্ধি বৃত্তি ও মানবিক অনুভূতিগুলি উৎকর্ষতা লাভ করে।

মানুষ সামাজিক প্রাণী। উন্নততর সমাজ গঠনের জন্ত চাই মানুষের দৈহিক ও মানসিক পুষ্টিসাধন ও সৌন্দর্য্যবর্ধন। নৃত্যের দ্বারা মানুষের দৈহিক সৌষ্ঠব বৃদ্ধি পায় এবং মানসিক আনন্দলাভ হয়। নৃত্য, মানুষের চিত্তের ছুশ্চিন্তা ও অবসাদ অপনোদন করিয়া, উত্তম ও অনুপ্রেরণার সঞ্চার করে। নৃত্যে সকল অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সঞ্চালন হয় বলিয়া ইহা শরীর চর্চার একটি প্রকৃষ্ট উপায় এবং নিজে আনন্দলাভ করিতে ও অত্মকে আনন্দ দিতে নৃত্যের ভূমিকা অবশ্য স্বীকার্য্য।

নৃত্যকলার দ্বারা মানুষের অন্তরের সুকোমল বৃত্তিগুলি পরিপূর্ণ বিকাশ লাভ করে। এই সকল কারণে ব্যক্তিজীবনে ও সমাজ জীবনে নৃত্য চর্চার প্রয়োজনীয়তা অনস্বীকার্য্য।

নায়ক-নায়িকাভেদ

নায়ক-নায়িকার ভেদাভেদ নিরূপন করিতে হইলে প্রথমে জানা প্রয়োজন নায়ক ও নায়িকা কাহাকে বলে।

নায়ক—কোন নাটকে যিনি পুরুষ চরিত্রের প্রধান ভূমিকায় অভিনয় করেন তাঁকে “নায়ক” বলা হয়।

নায়িকা—যিনি স্ত্রী চরিত্রে প্রধান ভূমিকায় অভিনয় করেন তাঁকে “নায়িকা” বলে।

কথাকলি, ভরতনাট্যম ও মণিপুরী প্রভৃতি নৃত্যে স্ত্রী ও পুরুষ চরিত্রগুলি ভিন্ন ভিন্ন শিল্পী করিয়া থাকেন, কিন্তু কথক নৃত্যে একজন শিল্পীই স্ত্রী ও পুরুষ উভয় চরিত্রই অর্থাৎ একই পোষাক, ও রূপসজ্জায় বালক, কৃষ্ণ ও রাধা প্রভৃতি চরিত্র বর্ণনা করেন ভাব অভিব্যক্তির দ্বারা।

এই প্রসঙ্গে নিম্নে নায়ক-নায়িকা ভেদের উল্লেখ করা হইতেছে।

নায়ককে প্রধানত চারিভাগে ভাগ করা হয়েছে। যথা—
ধীরোদাত্ত, ধীরললিত, ধীরপ্রশান্ত ও ধীরোদ্ধত।

ধীরোদাত্ত—ধীরোদাত্ত পর্যায়ে পড়ে সুদৃঢ়, বিচারশীল, যেকোন অবস্থায় অবিচল প্রভৃতি নায়কেরা।

ধীরললিত—ধীরললিত পর্যায়ে পড়ে কলাপ্রেমিক, সুখী, পরিহাসবিশারদ, কিশোর ও যুহুভাষী প্রভৃতি।

ধীরপ্রশান্ত—ধীরপ্রশান্ত পর্যায়ে পড়ে শান্ত প্রকৃতির, সাত্ত্বিক ধীর ও বিনয়াদিশুণ্যযুক্ত প্রভৃতি নায়কেরা।

ধীরোদ্ধত—অহংকারী ঈর্ষাপরায়ণ, কপট, মায়াবী ও চঞ্চল প্রভৃতি নায়কেরা।

নায়িকাকে আট ভাগে ভাগ করা হয়েছে, যথা স্বকীয়া, পরকীয়া, সামান্যা, খণ্ডিতা, কলহান্তরিতা, বিপ্রলব্ধা, উৎকণ্ঠিতা ও বাসকসজ্জা।

স্বকীয়া—স্বকীয়া নায়িকা পর্যায়ে পড়ে সুশীলা, লজ্জাবতী, পতিপরায়ণা প্রভৃতি নায়িকারা।

পরকীয়া—পরকীয়া পর্যায়ে পড়ে পর, অর্থাৎ অপরের সহিত সম্বন্ধযুক্ত নায়িকারা।

সামান্যা—সামান্যা পর্যায়ে পড়ে লোভ, কুটিলতা, হুঃসাহসিকতা প্রভৃতি অবগুণ যার স্বধর্ম। কেহ কেহ এই শ্রেণীর নায়িকাকে গণিকা বলিয়া চিহ্নিত করেন।

খণ্ডিতা—খণ্ডিতা পর্যায়ে পড়ে অশ্রুনারী সঙ্গের চিহ্নাদিযুক্ত নায়ক দর্শনে কুপিতা বা ঈর্ষাধ্বিতা প্রভৃতি নায়িকারা।

কলহাস্তুরিতা—কলহাস্তুরিতা পর্য্যায় পড়ে নায়কের সঙ্গে কলহজনিত বিচ্ছেদ বেদনায় অতিশয় অল্পতপ্ত নায়িকা।

বিপ্রলক্সা—বিপ্রলক্সা পর্য্যায় পড়ে প্রতারিত নায়িকা। অর্থাৎ সংকেত করিয়া প্রিয়তম যদি আগত না হয়, তাহা হইলে যে নায়িকা সাক্ষাৎ-বঞ্চিতা।

উৎকণ্ঠিতা—উৎকণ্ঠিতা পর্য্যায় পড়ে প্রিয়ের আগমন বিলম্ব-হেতু উৎকণ্ঠিতা নায়িকা।

বাসকসজ্জা—বাসকসজ্জা পর্য্যায় পড়ে নায়কের আগমন আশায় দেহ ও গেহ সুসজ্জিত করিয়া যে নায়িকা অপেক্ষা করে।

শিরোভেদ

নৃত্যে ‘শির’-এরও একটি বিশেষ স্থান আছে। নাট্যশাস্ত্রে তের প্রকার শিরঃকর্মের উল্লেখ আছে। ত্রয়োদশ শিরোভেদ হইতেছে আকম্পিত, কম্পিত, ধৃত, বিধৃত, পরিবাহিত, আধৃত, অবধৃত, অক্ষিত, নিহক্ষিত, পরাবৃত্ত, উৎক্ষিপ্ত, অধোগত ও লোলিত, কিন্তু অভিনয় দর্পনে নয় প্রকার শিরোভেদের কথা বলা হয়েছে—সম, উদ্ধাহিত, অধোমুখ, আলোলিত ধৃত, কম্পিত, পরাবৃত্ত, উৎক্ষিপ্ত ও পরিবাহিত। নাট্যবিদরা প্রধানতঃ এই গুলিই ব্যবহার করেন। অভিনয় দর্পনের মতানুসারে—

সম—নিশ্চল শিরকে ‘সম’ বলে।

উদ্ধাহিত—ওপর দিকে তোলা অর্থাৎ মুখ উর্ধ্বে উন্নত হইলে “উদ্ধাহিত” হয়।

অধোমুখ—ভূমির দিকে নমিত বদন ‘অধোমুখ’ বলিয়া খ্যাত।

আলোলিত—মণ্ডলাকার চারিদিকে ভ্রমিত হইলে ‘আলোলিত’ মস্তক হয়।

ধৃত—বাম ও দক্ষিণে চালিত ‘শির’কে ‘ধৃত’ বলে। নিজার উদ্বেগ, পার্শ্বদেশ দর্শনে, ভীত, মত্তপানের অবস্থায়, বিবাদ প্রকাশে ইহার প্রয়োগ হয়।

কম্পিত—উপরে-নীচে সঞ্চালন করাকে কম্পিত বলে। ক্রোধে তর্জনে ‘কম্পিত শির’ প্রযুক্ত হয়।

পরারুহ—পিছনের দিকে মস্তক ঘোরানোকে “পরারুহ” বলে।

উৎক্লিপ্ত—দক্ষিণ বা বাম পার্শ্বে ও উর্ধ্ব ভাগে চালিত শিরকে উৎক্লিপ্ত বলে।

পরিবাহিত—উভয় পার্শ্বে চামরের মত চালিত শিরকে “পরিবাহিত” বলে।

গ্রীবাভেদ

গ্রীবা-র অর্থ ঘাড় বা গলা, নাট্যশাস্ত্র মতে গ্রীবাভেদ নয় প্রকার এবং অভিনয় দর্পনের মতে চারিপ্রকার গ্রীবাভেদের উল্লেখ আছে।

নাট্যশাস্ত্রমতে সমা, নতা, উন্নতা, এত্যা, রেচিতা, কুঞ্চিতা, অঞ্চিতা, বলিতা ও বিবৃত্ত।

সমা—ধ্যান, জপ প্রভৃতি বুঝাইতে ইহা ব্যবহৃত হয়,

নতা—গ্রীবা নত অবস্থায় থাকে। কণ্ঠলগ্ন অলঙ্কার বন্ধনে ইহা ব্যবহৃত হয়।

উন্নতা—উর্ধ্বমুখী গ্রীবাকে উন্নতা বলে। উন্নতা গ্রীবা উর্ধ্ব অবস্থিত বস্তুদর্শনে ব্যবহৃত হয়।

এত্যা—গ্রীবা পার্শ্বগত হইলে ‘এত্যা’ হয়।

রেচিতা—গ্রীবা কম্পিত ও আন্দোলিত হইলে ‘রেচিতা’ হয়, ইহা মথনে ও নৃত্তে ব্যবহৃত হয়।

কুঞ্চিতা—গ্রীবা ঈষৎ অবনত হইলে ‘কুঞ্চিতা’ হয়, মস্তকে ভারবহন, গলরক্ষণ প্রভৃতিতে ইহার প্রয়োগ হয়।

অঞ্চিতা—উর্ধ্ব ঈষৎ অপসৃত হইলে “অঞ্চিতা” হয়। উর্ধ্ব কেশকর্ষণে ও উর্ধ্বদর্শনে ইহা ব্যবহৃত হয়।

বলিতা—গ্রীবা পার্শ্ব অভিমুখী হইলে “বলিতা” হয়। গ্রীবাভঙ্গে ও পার্শ্ববিক্ষেপে ইহা ব্যবহৃত হয়।

বিরতা—গ্রীবা অভিমুখী হইলে ‘বিরতা’ হয়। স্বস্থানে ও অভিমুখে ইহা প্রযুক্ত হয়।

অভিনয় দর্পণে চারিপ্রকার গ্রীবাভেদ যানেন—সুন্দরী, তিরস্চীনা, পরিবর্তিতা ও প্রকম্পিতা।

সুন্দরী গ্রীবা—তির্য্যকভাবে চালিত গ্রীবাকে “সুন্দরী গ্রীবা” বলে।

তিরস্চানা’—সর্পগতিতে চালনা গ্রীবাকে “তিরস্চীনা গ্রীবা” বলে।

পরিবর্তিতা গ্রীবা—বাম ও দক্ষিণে অর্দ্ধচন্দ্রাকারে চালিত গ্রীবাকে “পরিবর্তিতা গ্রীবা” বলে।

প্রকম্পিতা গ্রীবা—সমুখে ও পশ্চাতে চালনা অর্থাৎ কপোতের কণ্ঠ কম্পনের মত কম্পিত গ্রীবাকে ‘প্রকম্পিতা গ্রীবা’ বলে।

ভ্রাকর্ষ ভেদ

নাট্যশাস্ত্র মতে : ভ্রাকর্ষ সাত প্রকার, যথা :—উৎক্লিপ্ত, পতন, ভ্রুকুটি, চতুর (প্রসারিত), কুঞ্চিত, রেচিত ও সহজ।

দৃষ্টি ভেদ

অভিনয় দর্পণের মতে দৃষ্টিভেদ আট প্রকার, যথা :—

সম (স্বাভাবিক), আলোকিত (বিদ্যারিত), সাচী (তির্য্যক দৃষ্টি,) প্রালোকিত (উভয় পার্শ্বে দেখা), নিম্নীলিত (অর্দ্ধদৃষ্টি), উল্লোকিত (উর্দ্ধে দেখা) অনুবৃত্ত (ক্রম উর্দ্ধে ও অধোদর্শন) ও অবলোকিত (অধোভাগে দর্শন)।

মাগীনৃত্য ও দেশীনৃত্যে তুলনা মূলক সমালোচনা

মাগীনৃত্য—এই শ্রেণীর নৃত্য অতি প্রাচীন। বৈদিক যুগের পূর্বকাল থেকে বৈদিক যুগ পর্য্যন্ত এই নৃত্যের প্রচলন ছিল। সেই যুগের মুনি ঋষিরা ঈশ্বরের উপাসনার জন্তে এই নৃত্যের সৃষ্টি করে-

ছিলেন। এই নৃত্যের উদ্দেশ্য ছিল উপাস্ত্র দেব অথবা দেবীকে প্রসন্ন করা। প্রাচীন কালের মানুষ উপলব্ধি করেছিল যে সংগীত দ্বারা মানব মনের একাগ্রতা আসে, তাই কেউ গীত, কেউ বাজ এবং কেউ নৃত্যে যে যার মনোনিয়োগ করত। সেই কারণেই ঈশ্বরের উপাসনার উদ্দেশ্যে এই নৃত্যের প্রয়োগ প্রচলিত হয়েছিল।

এই মার্গী নৃত্যের আচার্য ছিলেন ব্রহ্মা। তিনি সর্বপ্রথম ভরত মুনিকে এই শিক্ষা দেন। ভরত মুনি, তাঁর প্রণোদিত “ভরতনাট্যম” এর মাধ্যমে এই শিক্ষার প্রসার শুরু করেন। ভরত মুনির নাট্য-শাস্ত্রকে পঞ্চম বেদ হিসাবে বর্ণনা করা হয়েছে। এই নাট্যশাস্ত্র গীত, বাজ ও নৃত্যের প্রয়োগ স্বর্গের গন্ধর্বরা ও তাঁদের কন্যাদের মধ্যে প্রচলিত ছিল। গন্ধর্ব কন্যাদের অঙ্গুরা বলা হ’ত। তাঁরা এই নৃত্য প্রদর্শনের মাধ্যমে দেবতা ও মুনিদের চিত্ত বিনোদন করতেন।

মার্গী নৃত্য শাস্ত্রের কঠিন নিয়মের বেড়াজালে আবদ্ধ ছিল। যিনি এই সুকঠিন নিয়মাবলী পালন করতে পারতেন তিনিই এই নৃত্য শিক্ষা আয়ত্ত্ব করতে পারতেন। এই নৃত্যের একমাত্র উদ্দেশ্য হল ঈশ্বর প্রাপ্তি। তাই ভক্তিরস ব্যতীত অন্য কোন রস এই নৃত্যে প্রযোজ্য করার সম্ভাবনা ছিল না। মার্গী নৃত্য শিক্ষার ব্যাপারে ব্যাপারে অধিকারী অনধিকারীর প্রশ্ন থাকায় ধীরে ধীরে এই নৃত্য বিলুপ্ত হইয়া গেছে। বর্তমানে প্রচলিত ধ্রুপদী নৃত্য (Classical dance) মার্গী নৃত্যের পর্যায় পড়ে না।

মার্গী-নৃত্যের বিভিন্ন নামাবলী—(১) লক্ষণ তাণ্ডব, (২) উপাসনা তাণ্ডব, (৩) রুতি তাণ্ডব, (৪) সপ্তরস নৃত্য (৫) আরভটী নৃত্য (৬) কলমান নৃত্য (৭) ষোড়শ সংস্কার নৃত্য (৮) পঞ্চতন্ত্র নৃত্য (৯) শব্দ নৃত্য (১০) গতি নৃত্য (১১) চমৎকার নৃত্য (১২) কটুরি নৃত্য (১৩) কল্প নৃত্য—

দেশী নৃত্য—মুনি ঋষিরা প্রাচীনকালে অনুভব করেছিলেন যে

ঈশ্বরকে প্রসন্ন করা ছাড়াও নৃত্যের মধ্যে আরেকটি আকর্ষণীয় শক্তি নিহিত আছে, যা মানুষকে আকৃষ্ট করে তার জীবনকে আনন্দময় করে তোলে। এই উপলব্ধির মাধ্যমে তাঁরা এক নতুন নৃত্য শৈলীর সৃষ্টি করেন। এই নৃত্যকে দু'ভাগে ভাগ করা হয়েছে। মার্গী নৃত্য এবং দেশী নৃত্য। দেশী নৃত্যের প্রধান উদ্দেশ্য হ'ল মানব মনো-রঞ্জনের দ্বারা তার জীবনকে সুখময় করা। বর্তমানে এই নৃত্যের অনেক পরিবর্তন ঘটেছে। যেমন, কালের পরিবর্তনের সঙ্গে মানুষের অভিরুচি সমান ভাবে পাঁ মিলিয়ে চলে; সেই পরিবর্তনের আবর্তনের সঙ্গে এই নৃত্যের বহু রূপান্তর ঘটেছে। এইভাবে পৃথিবীর বিভিন্ন দেশে এই নৃত্যের কালে কালে রূপ বদল করেছে। পঞ্চম বেদের নৃত্যকলা ভূমণ্ডলে বিভিন্ন রূপে রূপান্তরিত হয়েছে। বর্তমান কালে দেশী নৃত্যকলা ভরতনাট্যম্, কথাকলি, কথক ও মণিপুরী নৃত্যরূপে দেখা যাচ্ছে। কিন্তু বর্তমান ও প্রাচীনকালের দেশী নৃত্যের মধ্যে পার্থক্য আছে আকাশ পাতাল। এই কারণেই প্রাচীনকালের নৃত্যরত মুন্ডির মুদ্রা এবং আধুনিক কালের নৃত্যের মুদ্রার মধ্যে অনেক তফাৎ লক্ষ করা যায়।

মার্গী নৃত্য

দেশী নৃত্য

(১) এই নৃত্য ব্রহ্মা সৃষ্টি করেন। ইহার মুখ্য উদ্দেশ্য ছিল ঈশ্বর প্রাপ্তি।

(১) এই নৃত্য মানব সৃষ্টি করেছে। ইহার উদ্দেশ্য মানবকে আনন্দ দেওয়া।

(২) ইহা অতি প্রাচীন ও কঠিন নিয়ম-নিষেধের বাঁধন কষণে আবদ্ধ। ইহার পরিবর্তন সম্ভব নয়।

(২) ইহাও অতি প্রাচীন নৃত্য, কিন্তু কঠিন নিয়ম-কাননে বদ্ধ নহে। ইহা পরিবর্তনীয়।

(৩) এই নৃত্যের ভাব সাত্ত্বিক এবং অঙ্গ, উপাঙ্গ সঞ্চালনে পরিপূর্ণ যাহা কঠিন নিয়ম শৃঙ্খলাবদ্ধ।

(৪) এই নৃত্যে স্বর ও তাল প্রধান। ইহা বহুমুখী ভাব ও রসে পূর্ণ। ইহা ভক্তি, করুণ ও রৌদ্র রস প্রধান নৃত্য।

(৫) বৈদিক কালেই লুপ্ত প্রায় এই নৃত্য যাহা কঠিন নিয়ম-কষণে বদ্ধ ছিল তাহা বর্তমানে প্রচলিত নয়।

(৬) মার্গীনৃত্যের বেশভূষা, রূপ-সজ্জা, রঙ্গমঞ্চ, ইত্যাদির প্রাধাত্য দেওয়া হয় নাই।

(৭) মার্গী নৃত্যে বীণা, মৃদঙ্গ, বংশী, ডমরু, ছন্দতী, ঢোল প্রভৃতি বাস্তব ছিল।

(৩) ইহাতে কাল্পনিক ভাবের অভিব্যক্তি থাকে যাহা সাধারণ এর মনে ছুঁয়াচ লাগে। অঙ্গ ও উপাঙ্গ সঞ্চালনে লচকি থাকে।

(৪) ইহাতে স্বর ও তালের চেয়ে ভাব ও রসের প্রাধাত্য বেশী।

(৫) ইহা লোকপ্রিয় নৃত্য। কঠোরতা মুক্ত এবং ভাব রস প্রধান হওয়ায় বহুকাল ধরিয়া চলিয়া আসছে এবং বর্তমানেও ইহার প্রচার আছে।

(৬) এই নৃত্যের বেশভূষা, রূপ-সজ্জা, রঙ্গমঞ্চ, ধ্বনি-যন্ত্র, পার্শ্ব-সঙ্গীত প্রভৃতির প্রাধাত্য দেওয়া হয়েছে।

(৭) ইহাতে মৃদঙ্গ, বীণা, সেতার সারঙ্গী, তবলা, বংশী, ঢোলক, মন্দিরা প্রভৃতি বাস্তব এবং বর্তমানে বিদেশী বাস্তব বাজানো হয়।

রঙ্গমঞ্চ

যে আবদ্ধ স্থানে বসিয়া শ্রোতা দর্শকবৃন্দ প্রত্যক্ষভাবে কলার রস উপলব্ধি করিয়া পরিতৃপ্ত হইয়া থাকেন সেই স্থানটিকে বলা হয় “প্রেক্ষাগৃহ বা রঙ্গালয়” এবং ইহার অভ্যন্তরে অবস্থিত যে নির্দিষ্ট মঞ্চটির উপর কলা প্রদর্শিত হয় সেইটিকে বলা হয় “রঙ্গমঞ্চ”।

নাট্যশাস্ত্রে আয়তনের তারতাম্য অনুসারে মোট তিনরকম নাট্যমণ্ডপের বর্ণনা দেখিতে পাওয়া যায়। যথা (১) বিকুষ্ট, (২) চতুরস্র (৩) ত্র্যস্র।

উপরোক্ত তিনটিকে আবার জ্যেষ্ঠ, মধ্য ও অবর এই তিনটি উপবিভাগে বিভক্ত করা হইয়াছে। যথা—বিকুষ্ট জ্যেষ্ঠ, বিকুষ্টমধ্য ও বিকুষ্টাবর। অনুরূপ ভাবে চতুরস্র ও ত্র্যস্রকেও ভাগ করা হইয়াছে। সাধারণ মানুষের উপযোগী ছিল মধ্য প্রেক্ষাগৃহ। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত বলিয়াছেন, মধ্যমশ্রেণীর (৬২×৩২ বর্গহাত) প্রেক্ষাগৃহই উত্তম।

ভিত্তিস্থাপন—প্রথমে সমান দুইটি ভাগে ভূমিকে বিভক্ত করা হইত। অর্থাৎ প্রতি ভাগ ৩২×৩২ বর্গহাত করিয়া বিভক্ত করা হইত। অর্ধেক দর্শকবৃন্দের জন্ত এবং বাকি অর্ধেক ভিন্ন তিন ভাগে বিভক্ত করা হইত —‘রঙ্গপীঠ’, ‘রঙ্গশীর্ষ’ ও ‘নেপথ্যগৃহ’ প্রভৃতির জন্ত এইগুলি যথাক্রমে ৩২×৮ বর্গহাত, ৩২×৮ বর্গহাত এবং ৬২×১৬ বর্গহাত এইরূপ তিনটি ভাগে বিভক্ত করা হইত।

‘রঙ্গপীঠ’ হইতেছে মূল প্রদর্শনী মঞ্চ। রঙ্গশীর্ষের উভয়পার্শ্বে থাকিত ‘মত্তবারণী’ (wings) এবং পিছন দিকে থাকিত ‘নেপথ্যগৃহ’ (Green room)।

সুন্দর, সুব্যবস্থাপনায় পরিচালিত রঙ্গমঞ্চের প্রয়োজনীয়তা আজও কমে নাই বরঞ্চ উত্তরোত্তর ইহার আকর্ষণ এবং প্রয়োজনীয়তা বৃদ্ধি পাইতেছে।

রূপসজ্জা

“সঙ্গীত রত্নাকরে” পাত্রের রূপসজ্জা সম্বন্ধে ব্যাখ্যা নিম্নরূপ পুষ্পশোভিত, স্নানীল, স্নিগ্ধ, বিস্তীর্ণ কেশপাশ পৃষ্ঠদেশে আনুলীয়িত ভাবে সন্নিবেশিত থাকিবে। অলকা-তিলকা অঙ্কিত ভালে অলক-গুচ্ছ শোভা পাইবে। নয়নে অঞ্জনরেখা এবং কর্ণমূলে বলয়ের আকারে তাল পত্রে নির্মিত উজ্জ্বল কর্ণভূষণ থাকিবে। দন্তপংক্তির

প্রভাজালে রঙ্গভূমি উজ্জল হইয়া উঠিবে। কপোলে কস্তুরীচিত্রিত পত্রভঙ্গরেখা, কণ্ঠে তারাহারাবলী এবং স্থূল মুক্তাহারে স্তনযুগল বেষ্টিত থাকিবে। প্রকোষ্ঠ যুগলে রত্নখচিত স্তব্ধবলয়, অঙ্গুলি সমূহে মণি, নীলা, হীরাদিখচিত অঙ্গুরীয় থাকিবে। অঙ্গে ক্ষীরের স্নায় শুভ্র ছকুল কুর্পাসবস্ত্র থাকিবে। দেশের প্রথা অনুসারে কধুক ও (লম্বাহাত ওয়ালা জামা) ব্যবহার করা যাইতে পারে। শ্যাম ও গৌরকান্তি পাত্রের পক্ষে এই জাতীয় মণ্ডন যথোচিত বিধেয়।

বেশভূষা, রূপসজ্জা ও মঞ্চসজ্জা

প্রাচীনকাল হইতে বিভিন্ন নৃত্য শৈলীতে যে সকল রূপসজ্জার প্রচলন আছে, তাহা বর্তমান কালে যথাযথ অনুসরণ করা হয় না। ইহা যুগ, কাল ও দেশ ভেদে পৃথক পৃথক রূপ লইয়াছে। বেশভূষা, রূপসজ্জা ও মঞ্চসজ্জা প্রভৃতির দ্বারা নৃত্য এবং অভিনয়ের চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য, যুগ, কাল এবং দেশাচার প্রভৃতির প্রকাশ পায়। জগৎ গতিশীল। তাই গতির সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া করিতে হইবে। বেশভূষা, রূপসজ্জা ও মঞ্চসজ্জা যুগোপযোগী হওয়া বাঞ্ছনীয়। বসন-ভূষণ দেহরেখার সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে; তাহাই নৃত্যের উপযোগী। অধিক ভূষণে সজ্জিত হওয়া উচিত নয় কাবণ তাহাতে ঘর্মের দরুণ মুখ কান্তি নষ্ট হইতে পারে। গুপ্ত রঞ্জন এবং চক্ষু রঞ্জন ছিল অবশ্য করণীয়।

একটি সফল প্রদর্শনীর জন্য শিক্ষা এবং অভ্যাসের যেকোন প্রয়োজন, বেশভূষা ও রূপসজ্জার প্রয়োজনও ঠিক ততখানিই। কোন চরিত্রকে দর্শকের চোখে বিশ্বাসযোগ্য করিয়া তুলিতে হইলে বেশভূষা ও রূপসজ্জা সেই চরিত্রানুগ হওয়া প্রয়োজন। খুব সতর্কতা সহযোগে বেশভূষা এবং রূপসজ্জার মধ্যে সামঞ্জস্য রক্ষা করা প্রয়োজন। এমন জমকালো পোষাক পরিধান করা উচিত নয়, যাহা শিল্পীর ব্যক্তিত্ব ও প্রদর্শন কৃতিকে আচ্ছন্ন করিয়া রাখে।

বেশভূষা ও রূপসজ্জা দর্শকদের চিত্তাকর্ষণের পক্ষে খুবই সহায়ক। বেশভূষা বাহাতে নৃত্য প্রদর্শনের সময় কোনরূপ ব্যাঘাত বা অসুবিধা না ঘটায়, সেইজন্য বেশ আঁট-সাঁট সম্বন্ধেও সচেতন হইতে হইবে। যেমন তেমন ভাবে পাউডার ও রুজ এবং চোখের পাতায় নীলরঙের প্রলেপ দিলেই দেখিতে ভাল লাগে না, সেইগুলি পরিমিত ভাবে ব্যবহার করা দরকার কারণ সুন্দর বেশভূষা এবং রূপসজ্জা করাও একটি art।

ইহা ছাড়া আলোক সম্প্রদায় ও নেপথ্য সঙ্গীত-দ্বারা নৃত্যের যথার্থ পরিবেশ রচনা করা সম্ভব; যাহা শিল্পীর mood আনিতে সহায়তা করে এবং দর্শকের মনে একাগ্রতা ও অনুষ্ঠানের প্রতি আকৃষ্ট করিতে সাহায্য করে। মঞ্চসজ্জা ও দৃশ্যপটও নৃত্যের অনুকূল পরিবেশ রচনাতে সহায়তা করে। মঞ্চ বাহাতে দৃঢ় হয় সেদিকেও লক্ষ্য রাখা প্রয়োজন।

বর্তমানকালে ভারতীয় নৃত্যের চারটি ধারা বা আঙ্গিক

ভারতীয় নৃত্য প্রধানতঃ দুটি ভাগে বিভক্ত :—দেশী (বর্তমান কালে ইহাকে মার্গ নৃত্য বলা হয়) ও লোক নৃত্য।

দেশী নৃত্য বা মার্গ নৃত্য :—ভারতীয় মার্গ নৃত্য চারটি ধারা বা আঙ্গিক আছে; যথা—ভরতনাট্যম্, কথাকলি, কথক ও মণিপুরী। ভরতনাট্যম্ ও কথাকলি হইতেছে দক্ষিণ ভারতের নৃত্য। কথক হইতেছে উত্তর ভারতের নৃত্য এবং মণিপুরী হইতেছে ভারতের পূর্বাঞ্চলের নৃত্য।

(১) ভরতনাট্যম্, ভারতীয় মার্গনৃত্যের সর্বাপেক্ষা নয়নবিমোহন ধারা। ইহার আঙ্গিক সৌকর্য্য অবিস্মরণীয়। ইহাতে সর্বাঙ্গের মনোপ্রাণী সঞ্চালন ব্যতীত অভিনয়াংশও লক্ষণীয়।

(২) কথাকলি নৃত্য ধারার প্রধান উপজীব্য বীররস। ইহাতেও ভারতীয় পুরাণের কাহিনীগুলি রূপ গ্রহণ করে। ইহাতে পদবিক্ষেপ

এবং অন্ত্যস্ত অঙ্গের কারুকাঙ্ক দৃষ্টি আকর্ষণ করে। ইহার রূপসজ্জাও বৈচিত্র্যপূর্ণ।

(৬) কথক নৃত্য গায়ের কাজের প্রাধান্য লক্ষণীয়। ইহাতে বোল এবং অভিনয়ের সাহায্যে বিভিন্ন পৌরাণিক কাহিনী বিবৃত করা হয়।

(৪) মণিপুরী—অত্যন্ত কোমলতাপূর্ণ, লালিত্যপূর্ণ, নয়ন তৃপ্তিকারী নৃত্যধারা। ইহার প্রধান উপজীব্য ভগবান শ্রীকৃষ্ণের লীলাসমূহ।

নৃত্য বিতান



১৯৭৬ খ্র: ১৩ই আগষ্ট বিদ্যম অবদির বায়িক
উংসবে ভাষণরত স্বর্গত: নৃত্যবিদ মণিবর্ধন ।



শিল্পী:—অতুলপালকর



নৃত্যচাৰ্য অণিশঙ্কৰ



নৃত্য শিল্পী স্বৰ্ধেন বড়ুয়া

(কয়েকটি নৃত্যশিক্ষায়তনে শিক্ষকতা কাৰ্যে ব্ৰত আছেন)

ভরতনাট্যম নৃত্যের ইতিহাসের পশ্চাদপট (Historical Back ground of Bharatnatyam)

কাশ্মীর থেকে কন্যা কুমারিকা পর্য্যন্ত যে ভারতীয় সংগীত সংস্কৃতির বিস্তার ছিল, বর্তমানের ভরতনাট্যম নৃত্য কলা তারই এক প্রবীণ অঙ্গ। বৈদেশিক আক্রমণে এবং তার শাসনে প্রভাবিত হয়ে ভারতের উত্তর ভাগে এই সঙ্গীত সংস্কৃতি এক মিশ্র সংস্কৃতির রূপধারণ করে। কিন্তু দক্ষিণ ভারত বিদেশী আক্রমণের কবলমুক্ত থাকায় সেখানে এই প্রভাব অনুপ্রবেশ করতে পারেনি। তার ফলে সেখানে ভারতীয় সংস্কৃতির স্বকীয় বৈশিষ্ট্য বজায় ছিল এবং আজও আছে। এছাড়া দক্ষিণ ভারতের দেবদেউল সমূহে পবিত্র ভাবে ভারতীয় মূল বৈশিষ্ট্য বজায় রেখে এই নৃত্যকলা প্রদর্শিত হওয়ার কারণেও তার যথার্থ সংরক্ষণ করণ সম্ভব হয়েছে। পরবর্তী কালে সেখানকার সঙ্গীত পিপাসু রাজন্যবর্গের ও গুণীজনের আন্তরিক সহায়তার ফলে এই ভরতনাট্যম নৃত্যকলা পরিপূর্ণ ভাবে প্রকাশ লাভ করে ভারতের সমগ্র অঞ্চলে বিস্তার লাভের পথে। শুধু তাই নয় ভরতনাট্যম নৃত্যকলা সংস্কৃতি যে কেবল দক্ষিণ ভারতে সীমিত ছিল তা নয়, উত্তর ভারতেও তা সংরক্ষিত ছিল এমন নজিরও পাওয়া যায়।

উদাহরণ স্বরূপ, মহাকবি কালিদাসের সময়ে উজ্জয়িনী নগরে কাশ্মীরের এক পণ্ডিতজন অভিনব গুপ্তের নাম পাওয়া যায়, যিনি ভরতনাট্যম শাস্ত্রের ওপর তাঁর স্মৃতিস্তূত টীকা রচনা করে আলোক সম্পাত করে গেছেন। বঙ্গভূমিতে কবি জয়দেবের নামও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। তাঁর রচিত “অষ্টপদী” এবং তাঁর পত্নী পদ্মাবতী বিরচিত “অভিনয়” মধ্যকালীন গুপ্তযুগের প্রকৃষ্ট উদাহরণ, এছাড়া পূর্বভারতীয় দ্বীপপুঞ্জে এই সংস্কৃতি মৌরভ ছড়িয়ে পড়েছিল।

উত্তর ভারতে প্রায়শঃ বৈদেশিক আক্রমণ এবং রাজনৈতিক পট পরিবর্তনের ফলে, ভারতীয় সংস্কৃতির মূলধারা বৈদেশিক প্রভাবের

সঙ্গে মিশে যায় এবং একটা মিশ্র সংস্কৃতির উদ্ভব হয়, ফলে ভারতীয় নৃত্যকলা ঐ মিশ্র সংস্কৃতির মাঝে তার আপন সত্তা হারিয়ে ফেলে। একথা পূর্বেই বলা হয়েছে যে দক্ষিণ ভারতের রাজস্ববর্গের পৃষ্ঠ পোষকতাই প্রাচীন ভারতের নৃত্যকলাকে বাঁচিয়ে রেখেছে। উত্তর ভারতীয় হিন্দুস্থানী সঙ্গীত বৈদেশিক সংগীত সংস্কৃতির প্রভাবে প্রভাবান্বিত হয়ে কালক্রমে তার নিজের বৈশিষ্ট্য বহুলাংশে হারিয়ে ফেলেছে। দক্ষিণ ভারতে (মাদ্রাজ মহীশূর, কর্ণাটক অঙ্ক প্রভৃতি) প্রচলিত কর্ণাটকী সংগীত সেইরূপভাবে প্রভাবিত না হওয়ায় এখনো প্রাচীন ভারতের ঐতিহ্য বজায় রেখে আসছে নির্ভেজাল ভাবে।

ভরতনাট্যম

ভরতনাট্যম—ভরতনাট্যম ধ্রুব বা ক্লাসিকাল নৃত্যের মূলরীতি। অনেকে বলিয়া থাকেন, যে ইহাতে ভাব-রস তালের পূর্ণবিকাশ হইয়াছে বলিয়া ইহার নাম 'ভরতনাট্যম' হইয়াছে। (ভিন্ন মতে ভাব—ভ, রাগ—র এবং তাল—ত এই তিনটি প্রথম বর্ণের সমন্বয়ে এর নাম হয়েছে ভরতনাট্যম)। প্রধানতঃ ভারতের নাট্যশাস্ত্রের মূলসূত্রগুলি অবলম্বন করিয়া এই ধ্রুব নাট্যরীতির বিকাশ হইয়াছে বলিয়া ইহাকে 'ভরতনাট্যম' বলে ;—এবং সেইখানেই ইহার এইরূপ নামকরণের সার্থকতা। ইহাকে প্রাচীন শাস্ত্রীয় নৃত্যের মর্যাদা দেয়া হয়। শাস্ত্রে যে 'করণ' অঙ্গহারের উল্লেখ আছে, তাহা শুধুমাত্র ভরতনাট্যমেই দেখা যায়।

ভক্তিযুগে যে সকল নৃত্যনাট্য রচিত হইয়াছিল, তাহাদের মধ্যে 'ব্রাহ্মণ মেলা', 'শিবমেলা', 'নট্টু ভমেলা', বিশেষ উল্লেখযোগ্য। এই সকল নাটকই পরবর্তীকালে পৃথক পৃথক নাম লইয়াছে।

ষোড়শ শতাব্দীতে 'ভাগবত মেলা', 'কুচিপদী', 'যক্ষগণ', প্রভৃতি প্রাচীন নৃত্যনাট্যগুলির পরিণত অবস্থা। এই সকল নৃত্যনাট্যগুলির প্রবর্তকগণ ভ্রাম্যমান পণ্ডিত ছিলেন। তাঁহারা

একাধারে কবি, নৃত্যজ্ঞ ও নাট্যশাস্ত্রজ্ঞ ছিলেন। ইহাদের অক্লান্ত প্রচেষ্টায় নৃত্যনাট্যগুলি অত্যন্ত জনপ্রিয় হইয়া উঠে। নট্টুভনর ও সঙ্গীতাচার্যগণ দেবদাসীগণের শিক্ষাগুরু ছিলেন। কুচ্চিপদী নৃত্যনাট্যের ভিতর ‘পারিজাতহরণ’, বা ‘ভামকালপম্’ বিশেষভাবে খ্যাত। তিন রাত্রি ধরিয়া এই সকল নৃত্যনাট্যের আয়োজন হইত তীর্থ নারায়ণ যোগী ‘রুকমঙ্গদ’ নৃত্যনাট্য রচনা করিয়াছিলেন।

ভরতনাট্যম্ বলিতে শুধু ‘দাসীঅট্টম্’ নহে। কুচ্চিপদী ও কুরুভঞ্জী নৃত্যনাট্যকেও গণ্য করা হয়। ‘দাসীঅট্টম্’ অগাশ্র নামেও অভিহিত হইয়া থাকে, যথা—‘চিন্নমেলম্’ ‘সাদীবনৃত্য’ ‘তাজোর’ নৃত্য প্রভৃতি।

সারফোজী (১৭৪৭-১৮২৪ খৃঃ পর্য্যন্ত) ও শিবাজীর রাজত্বকালে (১৮২৪-১৮৭৫ খৃঃ পর্য্যন্ত) সঙ্গীতের বিশেষ উন্নতি হয়। ইহাদের রাজত্বকালে প্রায় এক শত বৎসর পূর্বে চিন্নাইয়া, পুন্মাইয়া ভেডিভেলু এবং শিবানন্দম আধুনিক ভরতনাট্যম্ নৃত্যের সংস্কার করেন।

সর্বাপেক্ষা প্রথমে ভরতনাট্যমের চর্চা হইত তাজোরে। কাজেই তাজোরের নৃত্যে মূলরীতির বিশ্বাসযোগ্য রূপ দেখিতে পাওয়া যায়। তাজোরের মহারাজা এই লুপ্তপ্রায় নৃত্যধারার পুনরুদ্ধার করিয়া গিয়াছেন। মন্দিরের দেবদাসীরাই এই ধারাকে বহন করিয়া আসিয়াছে যুগ হইতে যুগান্তরে। মন্দিরের বিগ্রহের সম্মুখে আরতির সময়ে দেবদাসীরা এই নৃত্য করিত—দেবতার মনোরঞ্জনের উদ্দেশ্যে। প্রথম যুগে সমাজে দেবদাসীদের স্থান অত্যন্ত সম্মানীয় ছিল। দেবদাসীরা দেবতাতেই সমর্পিত প্রাণ হইয়া, দেবতাকেই স্বামী বলিয়া কল্পনা করিয়া সারা জীবন কুমারী থাকিয়া দেবদেউলে দেবসেবা করিত। পরবর্তী যুগে এদেশে পাশ্চাত্য সভ্যতা যখন অনুপ্রবেশ করিল তখন বিভিন্নপ্রকার অবস্থার বিপাকে পড়িয়া দেব দেউলের পরিবর্তে রাজা-মহারাজা বা বিত্তশালী ব্যক্তির বিলাসকক্কেই হইল দেবদাসীদের নৃত্যের স্থান, বিগ্রহের

বনিক শ্রেণীর মনোরঞ্জনই তাহাদের কর্তব্যকর্ম হইল। তখন সমাজ তাহাদের অপাংক্তেয় করিয়া রাখিল। তাহাদের ত্রীরূপ জঘন্য বৃত্তির সহায়ক বলিয়া জনসাধারণ ঘৃণায় ‘ভরতনাট্যম’ নৃত্যধারাটিও চর্চা করিত না, ফলে এই ধারাটি অবলুপ্ত হইতে চলিয়াছিল। এখন কালের পরিবর্তনে, মানুষের মনের উদারতায়, এবং সংস্কৃতি-সম্পন্ন মানুষের অদম্য প্রচেষ্টার ফলে এই নৃত্যধারা পুনরায় সমাদৃত ও সমধিক প্রচলিত হইয়াছে।

‘সাদীর’ কথাটি “চতুর” কথাটির অপভ্রংশ। চারিটি বেদ হইতে ইহার সারাংশ সংগ্রহ করা হইয়াছে বলিয়া ইহাকে “চতুর” বা “সাদীর” নাট্য বলা হইয়া থাকে। “চতুর” কথাটির “নিপুণ” অর্থও করা যায়। নট্টুভমেলা হইতে ‘সাদীর’ নৃত্যের উদ্ভব। ভরতনাট্যম্ নৃত্যকে সাদীর নাট্যম্ও বলা হয়।

ভরতনাট্যম্ নৃত্যের গায়িকা বৃন্দকে “পদিনী” বলা হয়। ভরতনাট্যম্ শিখিতে হইলে প্রথমেই “আদাউ-এর” (Basic Dance units of Bharatnatyam) অভ্যাস করিতে হয়—ইহাতে নৃত্তহস্ত, পাদভেদ, স্থানক, চারী, নৃত্য, রেখা ও সৌষ্ঠবের সমন্বয় হইয়া থাকে; ইহা সম্পূর্ণ আয়ত্তে আসিলে নৃত্যের পরবর্তী অংশগুলি শিখিবার পক্ষে সহজসাধ্য হয়।

ভরতনাট্যম্ নৃত্য পদ্ধতিতে পদতল সম্পূর্ণরূপে ভূমিতে স্থাপনকে “টাট” বলে। ভূমিতে গোড়ালীর দ্বারা আঘাত করাকে “টাটমেট” বলা হয়। পর্যায়ক্রমে পদতল ও গোড়ালীর দ্বারা আঘাত করাকে ‘টাটমেট’ বলা হয়। নৃত্যে “তেইউমদত্তা” বোলটি “টাটমেট”-এর সাহায্যে করিতে হয়। পদতলের অগ্রভাগ দ্বারা লাফাইয়া গোড়ালীর দ্বারা ভূমি স্পর্শ করিলে “কুদিত্তিমেট্টি” হয়। এই ধরনের পদক্রিয়ার দ্বারা “তেইকৎতেই” করিতে হয়। পদতলের অগ্রভাগ দ্বারা আঘাত করিলে “নাট” হয়। ভরত নাট্যম্ নৃত্যে ছোট বোলকে “জেদী” বলা হয়। কতকগুলি জেদীর সমষ্টিকে

অথবা বৃহৎ বোলকে “উল্লেকম্” বলা হইয়া থাকে। ‘শিল্পাদিকরণ—ইহা একটি তামিল গ্রন্থ।

নটনাট্যী বাচরঞ্জনম্—ইহা একটি তামিল ভাষার সংগীত গ্রন্থ। ইহাতে ১২ প্রকার তাণ্ডবের উল্লেখ আছে। যেমন,

(১) আনন্দ তাণ্ডব (২) সন্ধ্যা তাণ্ডব, (৩) শৃঙ্গার তাণ্ডব (৪) উমা তাণ্ডব (৫) উর্ধ্ব তাণ্ডব (৬) মুনি তাণ্ডব (৭) সংহার তাণ্ডব (৮) উগ্র তাণ্ডব (৯) ভূত তাণ্ডব (১০) প্রলয় তাণ্ডব (১১) তুঙ্গ তাণ্ডব (১২) শুদ্ধ তাণ্ডব।

আরাঙ্গাট্টেল—সাত বৎসর পর শিক্ষা সমাপনান্তে দেবতার সম্মুখে শিক্ষার্থী কর্তৃক প্রদর্শিত প্রথম নৃত্যোৎসব।

ভরতনাট্যম্ (সাদীর) নৃত্যের ছয়টি বিভাগ আছে—আলারিপ্পু, যতিস্বরম্, শব্দম্, পদম্, বর্ণম্ ও তিল্লানা।

(ক) আল্লারিপু—ইহার অর্থ “বন্দনা”। প্রথমে ভূমি দেবীকে (রক্তদেবতাকে) প্রণাম ও দর্শক মণ্ডলীকে অভিবাদন করিয়া শিল্পী মন্তক’ ক্র, চোখ, ঐষা, স্কন্ধ ইত্যাদির এবং “আদাউর” সাহায্যে আপনার নৃত্যকুশলতা এবং শিল্পসৌকর্য্যকে বিকশিত করিয়া তোলে। ইহা দ্বারা ভরতনাট্যম্ নৃত্য আরম্ভ করা হয়।

(খ) যতিস্বরম্—ইহাতে ‘যতি’ ও ‘রাগ’-এর সমন্বয় হয়। ‘যতি’র অর্থ ‘বোলপরম্’ “স্বরম্”-এর অর্থ ‘সরগম্’। এই নৃত্যে বিশেষ তালের, ছন্দের সহিত যতপ্রকার সম্ভব অঙ্গহারের সমন্বয় করা হয়। ‘যতি’র সহিত ‘সারগমে’র গ্রন্থণ হয় বলিয়া ইহাকে ‘যতিস্বরম্’ বলা হয়।

(গ) শব্দম্—এই নৃত্যেই প্রথম অভিনয়ের রস আশ্বাদন করা যায়। ইহাতে সুন্দর সুন্দর গীতের সাহায্যে অভিনয় প্রদর্শন করা হয়। শব্দম্ এ দেবতা ও রাজার স্তুতিগান করা হয়। এই নৃত্যে একই অর্থবাহী বোলকে বিভিন্নভাবে প্রদর্শন করা হয়।

(ঘ) পদম্—এই নৃত্যে সঙ্গীত ও বোল দুই-ই থাকে। ভরত-নাট্যম্ নৃত্যের শেষ অংশে ইহা প্রদর্শিত হয়। ‘পদম্’-এ যে সঙ্গীত হয় তাহা অধিকাংশই প্রেম সঙ্গীত।

(ঙ) বর্ণম্—ইহা খুব জটিল ও বড় নৃত্য। এই নৃত্যে গানের কথার সহিত কঠিন তাল-লয়ের কাজ বিভিন্ন দ্রুত ও অভিনয়ের সাহায্যে করা হয়। মধ্যে মধ্যে বোল পরম্ ও সারগম্-এর সহিত নৃত্য করা হয়। পদদ্বয়ের দ্বারা তালের কাজ, হস্তমুদ্রা দ্বারা সঙ্গীতের অর্থ প্রকাশ ও মুখমণ্ডলের দ্বারা অভিনয় করা হয়। শিল্পীর চাতুর্য, প্রতিভা ও শক্তির পরিচয় পাওয়া যায় ইহাতে।

(চ) তিল্লানা—এই নৃত্যে পায়ের ‘কাজ’ খুব বেশী এবং এই নৃত্য সাধারণতঃ দ্রুতলয়ে হইয়া থাকে। এই নৃত্যে তিল্লানা গীত হয় বলিয়া ইহাকে ‘তিল্লানা’ বলে। ইহাতে গানের সহিত ছন্দের বৈচিত্র্য একটি অপূর্ব পরিবেশ সৃষ্টি করে।

ভরতনাট্যম্ নৃত্যের বেশ—জগত গতিশীলতাই ইহার ধর্ম, গতিই ইহার প্রাণ। গতির সহিত আমাদের সামঞ্জস্য রাখিতেই হইবে। সুতরাং যে পরিচ্ছদ সাধারণ উপায়ে পরিধান করিতে পারা যায় এবং যাহা দেহেরেখার সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া সৌন্দর্যবৃদ্ধি করে, তাহাই নৃত্যের উপযোগী। দেহের গতি প্রকৃতির সহিত পোষাকের সামঞ্জস্য বিধান অপরিহার্য। সুতরাং আধুনিক যুগে ইহার সহিত সামঞ্জস্য রাখিয়া নৃত্যের বেশভূষা করা উচিত। নাট্য-কারিণীর অধিক ভূষণে সজ্জিত হওয়া উচিত নয়, কারণ তাহাতে অধিক ঘর্মের জন্য মুখকান্তি নষ্ট হইতে পারে এবং ইহা দেহের স্বাচ্ছন্দ্য নষ্ট করিতে পারে। এই সম্বন্ধে বিচার করিয়া নৃত্যের পোষাক পরিচ্ছদ হওয়া উচিত।

আধুনিক ভরতনাট্যম্ নৃত্যে পোষাক পরিচ্ছদের সংস্কার করা হইয়াছে।

ভরতনাট্যম্ নৃত্য বিদ্যুতের দ্বারা গতিসম্পন্ন বলিয়া ইহাতে

পায়জামার মতো পোষাক ব্যবহার করা হয়। কিন্তু পূর্বে পায়জামা ছিল না। তাহার পরিবর্তে কচ্ছ দিয়া শাড়ী পরিতে হইত। এই শাড়ীগুলি ডোরাকাটা ছিল এবং ইহাকে “তুইয়াশেলে” বলা হইত। অধুনা একটি পৃথক কাপড়ের টুকরা পশ্চাদ্ভাগে বিস্তৃত করিয়া এবং নিতম্ব ঢাকিয়া কোমরে বাঁধিতে হয়। পূর্বে তুইয়াশেলের অঞ্চলটি কোমরে জড়াইয়া সামনে ঝুলাইয়া দেওয়া হইত। ভরতনাট্যম্-এ নীবিবন্ধ ব্যবহার করা হয় এবং ইহাকে ‘মুন্দি’ বলা হয়। স্কেবর উত্তরীয়কে বলা হয় ‘মেলাকু’। ‘চুম্‌কীর কাজকরা ব্লাউজকে বলা হয় “রবিকে” এবং চুম্‌কীর কাজকে বলা হয় “কচিপ”।

নৃত্যশিল্পী একটি সর্পিল বেণী প্রলম্বিত করেন, যাহাতে ফুলের মালা ঝোলানো থাকে। অলংকারের ভিতর সীমস্তের দুই পার্শ্বে দুইটি ব্রোচ ব্যবহার করা হয়। এই দুইটি ব্রোচ হইতেছে ‘চন্দ্র’ ও ‘সূর্য’। সিঁথি ও তার সামনের লকেটটির নাম ‘চুট্টি’। ভরতনাট্যম্ নৃত্যে সিঁথিকে এবং দুই পার্শ্বে দুইটি ব্রোচকে ‘তালেকনাঘাই’ বলা হয়। বেণীর উপরদিকে একটি রঙিন পাথর খচিত বড় একটি গোল ব্রোচ থাকে। ইহাকে ‘রাঙ্কুডি’ বলে। বেণীর মধ্যে মধ্যে এক একটি পাথর খচিত ব্রোচ থাকে। ইহাকে ‘জড়াইভিল্লা’ বলা হয়। বেণীর প্রান্তে সুন্দর তিনটি ঝুমকার গুচ্ছ থাকে, ইহাকে “কুঞ্চলম্ বলে। মণিবন্ধে বলয় এবং হাতের উপর প্রান্তে বাজুবন্ধকে “ওয়াক্সি” বলা হয়। কানের ঝুমকাতে যে শিকলটি চুলের সঙ্গে লাগানো হয়, তাহাকে “মাটল” বলে। “তোড” হইতেছে কর্ণভূষণের উপরপ্রান্তে ব্যবহৃত পাথর। লম্বমান ঝুমকাকে “ঝিমকি” বলা হয়। ভরতনাট্যম্ নৃত্যে নাকের গহনাগুলি একটি বিশেষত্ব আনিয়া দেয়। ভরতনাট্যম্ নৃত্যে ‘নখ’, “বেশরী” ও “পুল্লাকে” (নোলক) প্রভৃতি নাকের গহনা ব্যবহার করা হয়। পায়ে চুটকী, তোড়া ইত্যাদী গহনা এই নৃত্যে ব্যবহৃত হয়। নৃত্যের সহিত সঙ্গতে থাকে বীণা, নাগশরম্, বাঁশী, মাদল ও মন্দিরা ইত্যাদি বাস্তবন্ত্র। এই নৃত্যের বিখ্যাত শিল্পী—

ত্রিনাক্ষী স্কন্দরম্ পিল্লাই, রামচন্দ্র পিল্লাই, রামাইয়া পিল্লাই, এলাইয়া পিল্লাই, গণেশম্ পিল্লাই, ও মরুধাম্মা পিল্লাই প্রমুখ ।

দেবদাসী

প্রাচীন ভারতে সঙ্গীত পূজার উপচার হিসাবে দেবতার চরণে নিবেদিত হইত । যাহারা দেবতার পাদপদ্মে নিবেদিত সঙ্গীতে অধিকারিণী হইতেন, তাঁহাদিগকে দেবতার চরণের চিরদিনের জন্ত উৎসর্গ করা হ'তো, তাঁদেরই দেবদাসী বলিয়া অভিহিত করা হ'তো । দেবদাসীর প্রথা শুধু ভারতে নহে, এশিয়া এবং ইউরোপেও প্রচলিত ছিল । রুবি গিনার (Ruby Ginner) তাহার “The Gateway to the Dance” এ গ্রীক দেবদাসী গণের কথা উল্লেখ করেছেন । ভুবনেশ্বরের মন্দিরে খোদিত লিপি হইতে জানা যায় যে নবম শতাব্দীতে উড়িষ্যায় দেবদাসী প্রথা প্রচলিত ছিল । উড়িষ্যায় দেবদাসীগণকে “মাহারী” বলা হ'তো । মাহারীগণ দুই শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন ভিতরগণি ও বাহারগণি । ভিতরগণি বড় দেউলে নৃত্য করিতেন এবং বাহারগণি মন্দিরের সংলগ্ন নাট মন্দিরে নৃত্য করিতেন । ইহাদের অস্তিত্ব এখন পর্য্যন্ত বহিয়াছে । মণিপুরে দেবদাসী প্রথার প্রচলন ছিল এবং এখন পর্য্যন্ত আছে । মণিপুরের মন্দিরে দেবদাসী ও দেবদাস উভয়ই ভগবানের সেবা করিতে পারিতেন, ইহাদিগকে এ্যামাইবী ও এ্যামাইবা বলা হয় । দক্ষিণ ভারতে দেবদাসীগণের ভিতরও শ্রেণী বিভাগ ছিল । ইহারা ‘দেবদাসী’, ‘রাজদাসী’, অলঙ্কারদাসী বা স্বদাসী এই তিন শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন । ভারত নাট্যম নৃত্য চিরদিনই ভারতীয় সংগীতের আদর্শের বিগুহতা বজায় রেখে এসেছে । এই নৃত্য যখন দক্ষিণ ভারতে প্রসার লাভ করে তখন দেবদাসীগণের নির্ভার দরুণ ইহাতে কোন প্রকার বিদেশী প্রভাব প্রবেশ করতে পারেনি । তখন থেকেই এই নৃত্য তাদের মধ্যে পরম্পরায় চলে এসেছে ।

দেবদাসী—দেব মন্দিরে দেবতার মনোরঞ্জন করতেন তাকে
“দেবদাসী” বলা হ’তো।

রাজদাসী—যিনি রাজ দরবারে নৃত্য প্রদর্শন করতেন তাকে
“রাজদাসী” বলা হ’তো।

অলঙ্কারদাসী—যারা বিবাহ বা সামাজিক উৎসবে নৃত্য প্রদর্শন
করতেন তাদের “অলঙ্কার দাসী বা স্বদাসী বলা
হ’তো।

ভরত নাট্যম্ নৃত্যের গুরুদের বংশ তালিকা

ভরত নাট্যম্ নৃত্য গুরুদেব বংশ তালিকা নির্ণয় করা খুব সহজ
কাজ নয়। তবুও ভরত নাট্যম্ নৃত্যের কিছু কিছু গুরু ও তাঁদের
বংশ তালিকা ও পরিচয় দেখানোর চেষ্টা করা হয়েছে।

সুব্বারাও ছিলেন সারফোজীর সমসাময়িক। তাঁর চার পুত্র
ছিল। তাঁদের নাম যথাক্রমে চিহ্নায়িয়া, পুন্নায়িয়া, ভেদিভেলু ও
শিবানন্দম্। তাঁদের বংশ তালিকা থেকে দেখা যায় যে সুব্বারয়া
নট্টভনর তুতায়াজী রাজ প্রসাদের সম্মানিত নৃত্যশিল্পী ছিলেন।
তাঁরই চারপুত্র তানজোর রাজ সভায় ছিলেন এবং তাদের নৃত্য
কুশলী দেখে রাজা মুগ্ধ হয়েছিলেন। আধুনিক ভরত নাট্যম্ নৃত্য-
এর সংস্কার এদের দ্বারাই সাধিত হয়। এই সময় নৃত্যের বিশেষ
উন্নতি লাভ করে। এর পরই নাম করা যায় মিনাক্ষী সুন্দরম্
পিল্লাইয়ের। উপরোক্ত ত্রাতৃচতুষ্টয়ের এক জন, পুন্নাইয়ার কণ্ঠার
পুত্র-এর পুত্র হলেন, এই মিনাক্ষী সুন্দরম্ পিল্লাই। যাঁহাকে পাশ্চাত্য
ব্যাল (Ballet) নৃত্যের শিল্পীদ্বয় সিচেট্টা (Cichette) ও পেটিপ্পা
(Pettippa) এর সংগে তুলনা করা যেতে পারে। এইটাই প্রথমে
মনে জাগে যে, তাঁর বংশকে একটা শাখাপ্রশাখা বিস্তারিত এক
বিশাল বট গাছের মত মনে হয়। যিনি তাঁর বংশে বহু নৃত্যশিল্পী
সৃষ্টি করে গেছেন। বংশ তালিকা দেখলে দেখা যাবে এই বংশের

পূর্ব পুরুষ সুবধারয়া নটু ভনর অপর নৃত্যশিল্পী সেনভিলভেল অন্নভীর পুত্র মহাদেব অন্নভীর সমসাময়িক ছিলেন। তাঁকে তানজোরের রাজসভায় ভিলেলভেলী থেকে নিয়ে এসেছিলেন। ভরতনাট্যম-এর রূপ আগে ছিল একটু অন্য প্রকার। মহাদেব অন্নভি ইহাকে পরিমার্জিত ও নূতন নূতন নৃত্যের ভঙ্গি সংযোজিত করেন। তিনি শিক্ষাগুরু ও রচয়িতা হিসাবে বিশেষ খ্যাতি লাভ করেন। তিনি “ভরত নাট বিদ্বান” উপাধি দ্বারা বিভূষিত হন। মিনাক্ষী সুন্দরম্ পিল্লাই নৃত্যের ক্রিয়াক্ষক ও তত্ত্ব সম্পর্কে অভিজ্ঞ ও পটু ছিলেন। তাঁর এক পুত্র ও তিন কন্যা ছিল। তাঁর পুত্র মুথিয়া পিল্লাই ব্যাঙ্গালোরে নৃত্য চর্চা করেন। তাঁর প্রথমা কন্যাকে চুকাগিন্জম পিল্লাই, দ্বিতীয়াকে তানজোরের পিচাইয়া পিল্লাই এবং তৃতীয়াকে পুন্মাইয়া পিল্লাইয়ের সংগে বিবাহ দেন।

আদাউ

[The basic Dance Units of the Bharat Natyam]

ভরতনাট্যম্ নৃত্যে আদাউ সম্পর্কে অনেক তত্ত্ব এবং বিভিন্ন মতবাদ চালু আছে। আদাউয়ের সংখ্যা সম্পর্কে ঐ অল্পরূপ ব্যাপার। (Adavu consists of 15 groups of families. Each of these groups is again subdivided into 2 or 3 or more different rhythmic syllables and the figures or units of Adavus are performed in accordance to rhythmic syllables or BOLE. There are controversies regarding the total number of figure or units in the entire group or families of Adavus with rhythmic syllables. The number according to some Gurus, (Preceptors) there are seventy six figures and to others opinion it is hundred.) অর্থাৎ আদাউকে

১৫টি পরিবারের মত ধরা হয়েছে। যেমন এক একটি পরিবার দুই বা ততোধিক মানুষ নিয়ে গড়ে ওঠে তেমন আদাউয়ের কয়েকটি ছন্দযুক্ত বোল নিয়ে (অর্থাৎ দুই বা তার বেশী) এক একটি আদাউ গঠিত হয়েছে। এই ভাবে মূখ্য আদাউয়ের সমষ্টি ১৫টি। উপরোক্ত ছন্দযুক্ত বোলসহ আদাউয়ের সংখ্যা নিয়ে কোন কোন গুরুর মতে ৭৬ টি আবার কারো কারো মতে ১০০টি।

আদাউ শব্দের অর্থ হল হস্ত, পদ, ভ্রু, শ্রীবা প্রভৃতি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গাদির সঞ্চালন। ইহা ভরত নাট্যম্ নৃত্যশিক্ষার বর্ণমালা স্বরূপ অর্থাৎ সাধারণ কথায় প্রাথমিক ভিত্তি। নিম্নে ১৫ টি মূখ্য আদাউয়ের নাম লিখিত হইল।

- ১। তট্টা (Tatta) আদাউ
- ২। নট্টা (Natta) আদাউ
- ৩। তা তেই তেই তা (Ta Tai Tai Ta) আদাউ
- ৪। কুদিট্তু মেট্তু (Kudittu Mettu) আদাউ
- ৫। তেইয়া তেই (Taiya Taiyi) আদাউ
- ৬। তৎ তেই তা হা (Tat Tai Ta Ha) আদাউ
- ৭। তৎ তেই তাম (Tat Tai Tam) আদাউ
- ৮। তাদিগিনাতুম (Tadiginatom) আদাউ
- ৯। কিটাতাকাতারিকিটাতুম (Kitatakatarikitatom)

আদাউ

- ১০। তা তেই দত্তা (Ta Tai Datta) আদাউ
- ১১। ধিতৈইনদা তা তেই (Dhitaindatatai) আদাউ
- ১২। মণ্ডি (Mandi) আদাউ
- ১৩। সারিরকল (Sarrikal) আদাউ
- ১৪। তাকিটা (Takita) আদাউ
- ১৫। তেই তেই তেই তেই তেই তেই দিদিতেই (Tai Tai Tai Tai Tai Dhi Dhi Tai) আদাউ

১। তট্টা আদাউ-এর ছন্দযুক্ত বোল সমূহ নিম্নরূপ—

ক। তেই হা তেই অথবা তেইয়া তেই

খ। তেইহা তেই অথবা তেইয়া তেই

গ। তেইহা তেইহা তেই অথবা তেই তেই তা

ঘ। তেইহা তেইহা তেই তেই তাম অথবা তেইয়া তেইয়া তেই
তেই তা।

প্রত্যেকটি মূখ্য আদাউ এই ভাবে বিভিন্ন ছন্দযুক্ত বোলসহ গঠিত হয়েছে। ভরত নাট্যম্ নৃত্য শিক্ষায় আদাউ হল নিপুণতা ও সুপরিপাট্যতা অর্জনের ক্ষেত্রে এক অপরিহার্য উপাদান।

কর্নাটকী তাল

দক্ষিণ ভারতে কর্ণাটক পদ্ধতিতে অতি প্রাচীন কালে ১০৮টি তালের ব্যবহার ছিল। পরবর্তীকালে ৫৬টি তাল প্রচলিত হয়। বর্তমানে ৫৬টির ভিতর ৭টি মূখ্য তাল এই পদ্ধতিতে ব্যবহৃত হয়। ১০৮টি তাল “অষ্টোত্তরশত তালম্”, ৫৬ টি ‘অপূর্ব তালম্’ এবং ৭টি তাল ‘সপ্ততালম্’ নামে পরিচিত। এই সপ্ততালম্ হইতেছে—ঋবম্, মতম্, রূপকম্ ঝম্পা, ত্রিপুট, অঠ ও একম্ উপরোক্ত তালগুলির মধ্যে চারটির নাম অপভ্রংশ হইয়া ভিন্ন ভিন্ন নাম হয়েছে, যথা :— ঋবম্-এর অপভ্রংশ হয়েছে ‘তুরুবম্’, মতম্-এর অপভ্রংশ হয়েছে ‘মট্রিয়ম্,’ ত্রিপুট হয়েছে ‘তিরপুডাই’, এবং অঠ হয়েছে ‘অড্ড’। সাতটি প্রধান তালের প্রত্যেকটির পাঁচটি করে জাতি থাকায় মোট তালের সংখ্যা হয়েছে পঁয়ত্রিশটি। এক একটি তাল যেমন পাঁচটি বিভিন্ন জাতিতে বিভক্ত হয়ে মোট পঁয়ত্রিশটি তাল হয়েছে, তেমনি প্রত্যেকটি তালের আবার অঙ্গভেদ আছে। মোট অঙ্গ হল ছয়টি। এই অঙ্গগুলির ভিন্ন ভিন্ন চিহ্ন আছে এবং প্রত্যেকটি অঙ্গের মাত্রা পৃথক পৃথক, যেমন :—

অঙ্গের নাম	চিহ্ন	মাত্রা সংখ্যা
১। লঘু (বা লেঘু)		৪
২। দ্রুত	°	২
৩। অনুদ্রুত (বা বিরাম)	—	১
৪। গুরু	S (বা ৪)	৮
৫। প্লুত	{ (বা ৪।)	১২
৬। কাক্পদ	+ (বা ×)	১৬

বিঃ দ্রঃ ;—লঘু (লেঘু) জাতি অনুযায়ী মাত্রা হবে, কিন্তু দ্রুতম ও অনুদ্রুতমের মাত্রা সর্বদাই দুই ও এক হবে। বর্তমান কালে ভরতনাট্যম্ নৃত্যে উপরোক্ত তিনটি চিহ্ন ব্যবহৃত হয়।

বিসর্জিতম্

কর্নাটকী পদ্ধতিতে প্রতিটি বিভাগের প্রথম মাত্রায় তালির আঘাত করার পর, অবশিষ্ট মাত্রাগুলিকে দেখানো হয় এই বিসর্জিতম্ দ্বারা। ‘বিসর্জিতম্’ ক্রিয়াটিকে আবার তিন রকম ভাবে দেখাবার নিয়ম আছে, যেমন :—

১। ‘পতাংক বিসর্জিতম্’-হাত উপর দিকে তুলে মাত্রার হিসেব রাখা হয়।

২। ‘সর্পিণীবিসর্জিতম্’—ডান দিকে হাত ছলিয়ে দেখানো হয়।

৩। কুবয় বিসর্জিতম্’—এতে বাঁ দিকে হাত হেলানো হয়।

এক মাত্রায় বিভাগ অর্থাৎ অনুদ্রুত হ’লে সেখানে ‘বিসর্জিতম্’ থাকে না। শুধুই আঘাত দ্বারা তাল দেখানো হয়। দ্রুত অর্থাৎ দুই মাত্রার বিভাগ হলে ১ মাত্রায় তালি ও ২ মাত্রায় ‘বিসর্জিতম্’ দেখাতে হয়।

MATRAS

In the Karna'tic, the matra's were in the form of letters or aksharas. Akshara Kala, unit-time in music অর্থাৎ কন'টকীয়তে 'মাত্রা,' অক্ষর-এর দ্বারা গঠিত। 'অক্ষরকাল' একক পরিমাপ সময়কে অক্ষরকাল বলা হয়।

Aditala, a variety of tripura tala the consisting of a chaturashra laghu and two drutams.

আদিতাল হল ত্রিপুরতালের বৈচিত্র্যের একটি তাল। এই তালের চিহ্ন একটি চতুর্ভুজ লঘু ও দুটি দ্রুতম দ্বারা গঠিত। যেমন,

$$100 = 4 + 2 + 2 = 8 \text{ akshara kala.}$$

'অলঙ্কার,'-মনের বৈচিত্র্য পূর্ণ গতিশীল অনুভূতির ফলে নৃত্য কলা সৃষ্টি হয়েছে। নৃত্য অর্থাৎ ছন্দোময় ভঙ্গির অনুরূপভাবে তালের আবির্ভাবও ঘটেছিল। সঙ্গীতের দুটি দিক। যথা, আত্মিক (spiritual) ও অলঙ্কার বা সৌন্দর্যমূলক (Aesthetic)। অলঙ্কার বলতে এখানে বিভিন্ন সুন্দর কারুকলার কথাই বোঝায়। শিল্পী যখন তার অঙ্গপ্রত্যঙ্গ সুবিগ্ৰহ অঙ্গভঙ্গিমার দ্বারা সুন্দর কারুকলা কুটিয়ে তোলেন তাহাকে অলঙ্কার বা সৌন্দর্য বলে।

ভরভনাটিয়-এর ভাললিপি

ভাল→	ক্ৰবম্	মট্টিয়ম্	রূপকন্	বাম্প	অভ	ভিরপুডাই	একম্
মাতার চিহ্ন→	IOII	IOI	OI	IUO	IIOO	IOO	I
জাতি							
I							
চতুরজম্	4+2+4+4	4+2+4	2+4	4+1+2	4+4+2+2	4+2+2	4
4	=14	=10	=6	=7	=12	=8	
ভিজম্	3+2+3+3	3+2+3	2+3	3+1+2	3+3+2+2	3+2+2	3
3	=11	=8	=5	=6	=10	=7	
মিজম্	7+2+7+7	7+2+7	2+7	7+1+2	7+7+2+2	7+2+2	7
7	=23	=16	=9	=10	=18	=11	
বগুম্	5+2+5+5	5+2+5	2+5	5+1+2	5+5+2+2	5+2+2	5
5	=17	=12	=7	=8	=14	=9	
সংকীর্ণম্	9+2+9+	9+2+9	2+9	9+1+2	9+9+2+2	9+2+2	9
9	=29	=20	=11	=12	=22	=13	

ম
ভ
ব
ম

৪৭

বোল তাল লিপিতে লিখিবার পদ্ধতি

ঠেকা—তাকাদিমি তাকা তাকাদিমি তাকাদিমি ।

উপরোক্ত ঠেকাটি ১৪ মাত্রা। ইহাকে ধ্রুবম্ তালে লিপিবদ্ধ করিলে নিম্নরূপ হবে। যথা,

তাল	জাতি	মাত্রার চিহ্ন	মাত্রা সংখ্যা
ধ্রুবম্	চতুরশ্র	1 0 1 1	১৪
মাত্রা			
ঠেকা	তা কা দি মি	তা কা	তা কা দি মি
ধ্রুবম্	ত্র্যশ্র	1 0 1 1	১১
মাত্রা			
ঠেকা	তা কি টা	তা কা	তা কি টা

অর্থাৎ চতুরশ্রে ধ্রুবম্ মাত্রা হলে ত্র্যশ্রে ১১ মাত্রা হবে। জাতি হিসাবে লেঘু বা লঘুর মাত্রা পরিবর্তনে তালের মাত্রা পরিবর্তন হয়।

কুচ্চিপদী নৃত্য

কুচ্চিপদী-নৃত্য—কুচ্চেল পুরম্ নামে এক গ্রাম থেকে এই নৃত্যের উদ্ভব হয়েছে বলে এই নৃত্যের নাম কুচ্চিপদী। পরবর্তী কালে এই গ্রামের নাম কুচ্চীপদী বলে অভিহিত হয়।

সিদ্ধেন্দ্র যোগী তাঁর অল্পম কাব্য প্রতিভা ও পাণ্ডিত্য এবং অতুলনীয় শিল্পী মন দিয়ে এই নৃত্য নাট্য সৃষ্টি করেন। এই নৃত্যই ‘কুচ্চিপদী’ নামে পরিচিত হল। এই নৃত্যনাট্যের মধ্যে “পারিজাত হরণ” ও “ভাম্ কালপম্” বিশেষ ভাবে খ্যাত। এই নৃত্যনাট্যে যাতে কোন ব্যাভিচারের সংস্পর্শ না আসে তার জন্ত সিদ্ধেন্দ্র যোগী এর মধ্যে নারাজাতির অভিনয় নিষিদ্ধ করে দিয়েছিলেন। পুরুষেরাই নারী চরিত্রের ভূমিকায় অভিনয় করতেন। কুচ্চিপদী নৃত্যনাট্যে অভিনেতারা নিজেরাই গান করে ও তার সংগে নৃত্য করে।

নৃত্য বিতান



আধুনিক নৃত্যশিল্পী—শ্রী কানাঈ মজুমদার (সাম্প্রতিক কালে আধুনিক
নৃত্য পরিচালনায় ইনি বিশেষ সূখ্যাতি অর্জন করিয়াছেন ও
বর্তমানে চিত্র জগৎ-এ নৃত্য পরিচালক)



নৃত্যশিল্পী শ্রী শান্তিনাবায়ণ গুপ্ত (ইনি উদয়শঙ্কর সম্প্রদায়ে কিছুদিন
ছিলেন এবং ইদানিংকালে কয়েকটি নৃত্যশিক্ষায়তনে শিক্ষকতা কার্বে
নিযুক্ত আছেন) ।

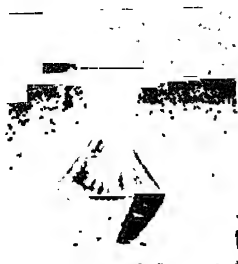
নৃত্য বিতান



স্বর্গতঃ গুরু টি. এন. মরুখাপ্পা পিল্লাই
(রবীন্দ্র ভারতীভ ভবতনাট্যম্ নৃত্যের অধ্যাপক পশ্চিমবঙ্গে তাজোহে
ভবতনাট্যম্-এর প্রচারক এবং প্রচাবে তাঁর অবদান অতুলনীয়)



ভবতনাট্যম্ নৃত্যের একটি মনোরম ভঙ্গিমা



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14

Basic Dance-Units of Adavus.

নৃত্য বিভাগ



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30

নৃত্য বিভাগ



31



32



33



34



35



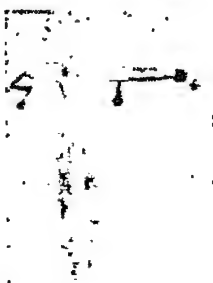
36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



Pure Dance Poses of Thillana
(তিল্লানা নৃত্যের ভঙ্গীমা সমূহ)



Pure Dance Poses Thillana

(তিল্লানা নৃত্তের ভঙ্গিমা সমূহ)

অভিনয় দর্পণের সংযুক্ত হস্ত মূদ্রাসমূহ



- | | | |
|-------------|--------------|-------------------|
| ১. শিবলিঙ্গ | ২. কটকাবর্জন | ৩. কর্তব্য স্বপ্ন |
| ৪. শ্রী | ৫. চন্দ্র | ৬. পাণ |
| ৭. কলস | ৮. মংগল | ৯. গরুড় |
| ১০. নাগবন্ধ | ১১. খড়্গা | ১২. ভেকুণ্ড |

ওড়িশী নৃত্য

ওড়িশী নৃত্য—উড়িষ্যার দেবদাসীদের মধ্যে এই নৃত্য প্রচলিত ছিল। বিশেষজ্ঞরা এই নৃত্যকে খুব প্রাচীন বলে মনে করেন। উড়িষ্যার রাজারা এক সময়ে “মাহারী” দেব নৃত্যের পৃষ্ঠপোষকতা করেছিলেন। দ্বিতীয় খৃষ্টাব্দে খারবেলের সময় থেকে ষোড়শ খৃষ্টাব্দে রামচন্দ্রের রাজত্ব কাল পর্যন্ত “মাহারী” দেব নৃত্যের প্রচলন ছিল। তারপর উড়িষ্যায় নৃত্যের কোন সংবাদ পাওয়া যায় নি। গত কয়েক বছর ধরে এই ওড়িশী নৃত্যের পুনর্জাগরণ ঘটেছে। ভরত নাট্যম ও কুচ্চিপদী নৃত্যদ্বয়ের সংগে এই নৃত্যের গভীর সাদৃশ্য দেখা যায়। ওড়িশী নৃত্যের সংগীত উত্তর ভারতীয় সংগীত পদ্ধতি অনুসরণ করে। ওড়িশী নৃত্য কতগুলি বিশেষ শাস্ত্রকে অনুসরণ করে, যেমন, নাট্য মনোরমা, সংগীত নারায়ণ, সংগীত দামোদর, সংগীত কল্ললতা, সংগীত অভিনয় দর্পণ, এবং গীত প্রকাশ। বর্তমানে এই নৃত্য উচ্চাঙ্গ পর্য্যায়ে উন্নীত হতে প্রয়াসী হয়েছে। এই নৃত্য ব্যাপক ভাবে প্রচলিত হয় নি।

কথাকলি

(২) কথাকলি—কথাকলিও দক্ষিণ ভারতের নৃত্য। কেরালা হইতেছে কথাকলির মূল পীঠস্থান। সুদূর দক্ষিণ পশ্চিম ভারতে কেরলের ভৌগলিক অবস্থান কথাকলি নৃত্যরীতির বিশুদ্ধতা বহুকাল হইতে রক্ষা করিয়া আসিতেছে। কথাকলির উৎপত্তি সম্বন্ধে কেরল অঞ্চলের লোকপ্রবাদ হইল—ষোড়শ শতাব্দীতে মালাবার রাজ্যের মহারাজা বীর কেরালা বর্মা এই নৃত্যরীতির প্রবর্তন করিয়াছিলেন। দক্ষিণ ভারতের দেবালয়ে দীর্ঘকাল হইতে দেবদাসী নৃত্যের প্রচলন ছিল। ইহা ব্যতীত বিভিন্ন পালা-পার্বণে লোকনৃত্য ও লোক-সংগীতেরও বহুল প্রচলন ছিল। এই সকল লোকনৃত্যের ধারা কথাকলি নৃত্যের মধ্যে আসিয়া মিশিয়াছে। ইহা হইতে অনুমান

করা যায় যে কেরল-মালাবার অঞ্চলের লোকনৃত্য হইতেই কথাকলি নৃত্যধারার উদ্ভব। কোন একটি কাহিনীকে সংগীত ও নৃত্যের মধ্য দিয়া কথাকলিতে রূপ দেওয়া হয়।

কথাকলি নৃত্য বীর বা রৌদ্ররস প্রধান। তাই স্বাভাবিক ভাবেই ইহার শিল্পীরা অধিকাংশই পুরুষ। নারীচত্রিশুলিতেও প্রায়শঃই পুরুষরা রূপদান করে। এই নৃত্যের রূপসজ্জার মধ্যে মুখোশটিই সর্বাঙ্গে লক্ষ্যণীয়। কথাকলি নৃত্যবিদদের মধ্যে গুরু শঙ্করম্ নাম-বুজীপাদ, কুঞ্জকুরু, কৃষ্ণনায়াব, রাভানি পিল্লাই, গুরু গোপাল পিল্লাই, কেলুনায়াব ও গুরু গোপীনাথ বিখ্যাত।

কথাকলির রূপসজ্জা

কথাকলি নৃত্যের রূপসজ্জা চরিত্র অনুযায়ী পাঁচ ভাগে বিভক্ত করা হয়েছে, যেমন, (১) পাচ্চা (২) কান্তি (৩) তাড়ি (৪) কারি (৫) মিমুকু এবং চরিত্র অনুসারে মুখচিত্রণ করা এবং ভূষণ ও বেশভূষণ ধারণ করা হয়।

পাচ্চা : সঙ্গীত ভাবাপন্ন ও মহিমান্বিত রাজার চরিত্র, যেমন, শ্রীকৃষ্ণ, রামচন্দ্র, লক্ষণ, অর্জুন প্রভৃতি। তাঁদের কপাল সাদা, লাল ও কালো রঙে রঞ্জিত করা হয়। মুখের সন্মুখভাগ গাঢ় সবুজ বর্ণে রঞ্জিত করা হয়। এবং নীচের চোয়াল বরাবর চুটি দেওয়া হয়। লাল অধর, কালো চোখ ও জ্র আঁকা হয়।

কান্তি : রজঃগুণ সম্পন্ন কুটিল চরিত্র, যেমন ছুর্যোধন ও কীচক প্রভৃতি। মুখের সবুজ রঙের সঙ্গে লাল দেওয়া হয়, ইহাতে চুটি ব্যবহৃত হয়। মুখরঞ্জন সমাপ্তির পর একটি লাল সরু কাপড় মাথার খুলির নীচে বাঁধা হয় এবং তার ওপর সাদা রঙে রঞ্জিত করা হয়। একে চুটিনতা বলে। জ্র'র ঠিক ওপরে লাল রেখা টানা হয়। তার ওপর সাদা রেখা দেওয়া হয়। নাকের মধ্যস্থলে সাদা ও লাল রঙের কল্কা কাটা হয়। তার ওপর সাদা শোলার ছোট ছোট বল

স্থাপন করা হয়। তাকে টিটুপুড়্য বলে। লাল বিরাট গৌফ আঁকা হয় এবং পাশে সাদা রঙের রেখা থাকে।

তাড়ি : হুম্মান, দুঃশাসন, বালী-সুগ্রীব ও মহাদেবের কিরাত প্রভৃতি চরিত্র। মুখের উপরিভাগ কালো, নাসিকার অগ্রভাগ ও মুখের নিম্নাংশ লাল রঙে রঞ্জিত। চিবুকের দুই পাশে চুটি দেওয়া হয়। অধরে সাদা রঙের ওপর কালো ছাপ থাকে। মুখগহ্বরে দাঁত ব্যবহার করে এবং সাদা তুলোর দাড়ি লাগানো হয়। শিকারী প্রভৃতি চরিত্রে কালো দাড়ির ব্যবহার হয়। হুম্ম প্রভৃতি বোঝাতে লাল দাড়ির ব্যবহার করা হয়। মুখের উপরিভাগ কালো এবং লাল রঙে রঞ্জিত করা হয়।

কারি : রাক্ষসী চরিত্র, যেমন পুতনা, তাড়কা, সূৰ্পনাখা প্রভৃতি। কালো রং ব্যবহৃত হয়।

মিনুকু : মহৎ চরিত্র, সতীনারী, মুনি, ঋষি, ব্রাহ্মণ ইত্যাদি। হলুদ ও লাল বর্ণের হয়। ললাটে চন্দন তিলক এবং আঁখি পল্লবে কাজল বা শূরমা প্রলেপ দেওয়া হয়।

‘কিরীটম্’—মুকুট, (মুকুটের পশ্চাতে মণ্ডল বা চাকতি থাকে তাহাকে কেশভরম্ বলে)। “কেশভরম্” মুকুটের দুই পার্শ্বেও দুইটি মণ্ডল থাকে, ইহাকে তোড়া বলে।

উকতেকেট্টা—ঘাগড়া।

পাড়িএরেজানম্—কটিবন্ধ হিসাবে একটি ঝালর-এর মত ব্যবহার করে।

পাটুওয়াল—লাল কাপড়ের টুকরা ঘাগড়ার ওপর দিয়া ঝুলান থাকে।

কুপ্পায়াম্—পুরাহাতের জামা।

উত্তরীয়ম্—চাদর (প্রান্তদেশে আয়না থাকে)

‘মুণ্ডি’—পোষাকের সম্মুখভাগে জরীর কারুকার্য খচিত নীল-বন্ধকে মুণ্ডি বলে)

কোটালারাম—বন্ধে কাপড়ের টুকরা বাঁধিতে হয়, ইহাকে কোটালারাম বলে।

অলঙ্কার—গোলাকৃতি অবতল ‘কুণ্ডলম্’ এবং ক্ষুদ্রাকৃতি ‘চেভিকুট্’ উল্লেখ যোগ্য।

মুকুটের নীচে লাল কাপড়ের সরু বন্ধনীকে ‘চুট্টিতুনী’ বলে, ইহার উপর যে সিঁথি পরা হয়, তাহাকে ‘নারা’ বলে, কৃত্রিম কেশকে ‘চামরম্’ বলে।

পুঁতির হারকে “কাজুহারম্” বলে’ স্কন্ধে যে গহনা ব্যবহরে করে তাকে “তোলভালা”, বাজুকে “ভালা”, এবং মণি বন্ধের গহনাকে “কটকম্” বলে।

কথাকলির তাললিপি

কথাকলিতে ভিন্ন ধরণের তাল ব্যবহৃত হয়। এইগুলি হইতেছে, চেষাড়া (আদি), চম্পা (বাম্পা), আতা (আড়ান্দা), পঞ্চারি (রূপক)। এই তালের চিহ্ন নিম্নরূপ—

হাতের আঘাত = I.

অঙ্গুলির কর গুণা = ০

ফাঁক = X.

তাল	মাত্রা	তালের স্বরূপ
চেষাড়া	৮	IoooIXXX
চম্পা	১০	IooooooooIX
আড়ান্দা	১৪	IooooIooooIXIX
পঞ্চারি	৬	IoooIX

এই নৃত্যের তালে জাতি হিসাবে মাত্রার পরিবর্তন হয় না মাত্রা হিসাবে তাল নির্ণয় হয়।

কথাকলি কলাসম্

১।	তি	তি	তেইয়াম্	ধাতা
	তিতি	তি	তেইয়াম্	ধাতা
	তি	তেই	তিতি	তেই
	ধিতে	ইত্যা	ধিত্তা	ধিগিতা
	থেই			

২।	তৎ তা	তৎ তাকা	তা তাকা	তাকা ত
	তাকা তাকা	তা তাকা	তা তিৎ	তিকি তি
	তিকি তিকি	তি তিকি	তি তৎ	তাকা ত
	তাকা তা	তিৎ তিকি	তি তিকি	তি তাক
	তা তাকা	তা তৎ	তা তিকি	তি তিকি
	তি তি	তি তেই	ধিন তাকা	ধি তি
	তেই—	—	ধিত তাকা	ধিগি ত
	থেই			

সারি নৃত্যের বোল

	তেই	ইত্যা	ইত্যা	থেই
তেহাই—	ধাকা থেইয়া	কা	ধিগি তাকা	তাদি ঘেনে

কথক

কথক—কথক নৃত্যের উৎপত্তি সম্বন্ধে বিভিন্ন মতভেদ দেখা যায়। কাহারও মতে হরিদাস স্বামীর সময় হইতে কথক নৃত্যের আরম্ভ হয় এবং ক্রমশঃ এই নৃত্যের যথেষ্ট বিকাশ হইয়াছিল। মধ্যযুগে এই নৃত্যের রূপের পরিবর্তন হয়। মুসলমান সাম্রাজ্য প্রতিষ্ঠিত হইবার পরে নৃত্য দেবমন্দির হইতে রাজদরবারে স্থান পাইল। নৃত্যের যে মূলভাব ছিল—ভক্তিরস দ্বারা ঈশ্বরের আরাধনা, তাহা মোগল রাজত্বে নষ্ট হইয়া যায় এবং নৃত্যের উদ্দেশ্য বিপথগামী হয়। ফলে ইহার বৈশিষ্ট্যও নষ্ট হইয়া যায়। মোগল রাজত্বকালে হিন্দুকৃষ্টির উপরে আসে নানাপ্রকার আঘাত। বাদশা ঔরঙ্গজেব ছিলেন সঙ্গীত সাধনার বিরোধী। কারণ সঙ্গীত তখন কেবলমাত্র বিলাসের উপকরণ হইরাছিল। বাদশা বিলাসিতা পছন্দ করিতেন না, কারণ তিনি গোঁড়া মুসলমান ছিলেন। তিনি শিল্পীদের দরবার হইতে বহিস্কৃত করেন। শিল্পীরা জীবিকা নির্বাহের উদ্দেশ্যে পৌরাণিক কাহিনী সঙ্গীতের মাধ্যমে লোকসমক্ষে প্রচার করিতে লাগিলেন। ইহা দ্বারা ধর্মীয় উদ্দেশ্যও সাধিত হইল এবং সংগীতের বিকাশ ও উন্নতিও হইতে লাগিল। যাহারা এইরূপ কথকতা করিতেন, তাহারা কথকি বা কথক ঠাকুর বলিয়া পরিচিত হইলেন। মহাভারত ও নাট্যশাস্ত্রে ‘কথক’ শব্দের উল্লেখ আছে। ইহারা গ্রন্থিক, পাঠক বা বৈতালিক প্রভৃতি নামেও পরিচিত হইতেন। ইহারা ভাব, অভিনয়, গীত ও নৃত্যের মাধ্যমে দেবদেবীর লীলাকীর্তন করিতেন বা পৌরাণিক গাথা উপাখ্যান ইত্যাদি পাঠ করিতেন—এই সম্প্রদায় কর্তৃক প্রচারিত নৃত্যাধারাই ‘কথক’ নৃত্য রূপে পরিচিতি লাভ করিয়াছে। আবার কাহারও মতে কথা বা বোল বলিয়া নৃত্য করা হয় বলিয়া ইহার এইরূপ নামকরণ হইয়াছে।

কথক নৃত্যকে পুনরুজ্জীবিত করেন এলাহাবাদের অন্তর্গত হুগুয়া তহশীল নিবাসী ঈশ্বর প্রসাদজী। তিনি কৃষ্ণভক্ত ছিলেন। কথিত

আছে যে নটবর ত্রীকৃষ্ণ তাঁকে স্বপ্নে আদেশ দিয়াছিলেন বলিয়াই তিনি এই নৃত্যের সংস্কার করেন এবং তিনি ইহার নাম 'নটবরী' রাখেন। ইহার নামকরণ লইয়া বহু বিবাদ ও মারামারি হইয়াছিল এবং শেষ পর্য্যন্ত ১৮৮৩ খৃষ্টাব্দে 'কথক' নামকরনই স্থির হয়। তাঁর তিন পুত্র ছিল হুড়গুজী, খড়গুজী ও তুলারামজী। অড়গুজীর তিন পুত্র—প্রকাশজী, দয়ালজী ও হরিলালজী।

লক্ষ্মীর নবাব আসাফুল্লা শাহের সময়ে প্রকাশজী এলাহাবাদের ঠাঁড়িয়া গ্রাম হইতে আসিয়া লক্ষ্মীতে বসবাস আরম্ভ করেন। তিনি নবাবের দরবারের নর্তক ছিলেন। তাঁহার চেষ্টায় কথক-নৃত্যে কিছুটা পরিবর্তন আসে। তাঁহার সুযোগ্য পুত্র ঠাকুর প্রসাদ মিশ্র নবাব ওয়াজেদ আলির নৃত্যগুরু ও সভানর্তক ছিলেন। ঠাকুর প্রসাদজীর ভ্রাতা দুর্গা প্রসাদজীর পুত্র বিন্দাদীন মহারাজ ও কালকা মহারাজ কথক নৃত্যের নানা পরিবর্তন সাধন করিয়াছিলেন। বিন্দাদীন কৃষ্ণভক্ত ছিলেন। তিনি ভগবান কৃষ্ণের লীলা বিষয়ক অনেক ভজন ও ঠুংরী রচনা করিয়া গিয়াছেন পূর্বে কথক নৃত্যের নর্তক কবিতা বলিয়া নৃত্য করিতেন। ঠাকুর প্রসাদ মিশ্র ইহার পরিবর্তে বোল পরণ বলিয়া কথক নাচের প্রচলন করেন। মহারাজ বিন্দাদীনের ভ্রাতা কালকা মহারাজের সুযোগ্য তিন পুত্র অচ্ছান মহারাজ, লচ্ছু মহারাজ ও শম্ভু মহারাজ কথক নৃত্যের বিখ্যাত ধারক ও বাহক। জয়পুরী—জয়লাগজী, সুন্দর প্রসাদ, রামনারায়ণ মিশ্র, অচ্ছান মহারাজের পুত্র ব্রিজ মোহন প্রমুখও বিশিষ্ট নৃত্যবিদ। সাম্প্রতিক কালে গোপীকিশোর, সিতারা দেবী, রোশন কুমারীও কথক নৃত্য দ্বারা জনমানস জয় করিয়াছেন।

আনুমানিক এয়োদশ চতুর্দশ শতকে (ইসলামিক যুগে) পারস্য ও খোরাসান হইতে বিপুল অর্থব্যয়ে বহুসুন্দরী নর্তকী আমদানী করা হয় ভারতে। তাহাদের কথক নৃত্য চর্চার ফলে এবং মুসলিম বাদশার দরবারে এবং ওমরাহদের বিলাসকক্ষে প্রদর্শনের ফলে কথক নৃত্য

বৈদেশিক শৈলীতে (ইসলামিক) প্রভাব পড়ে। দুইটি সংস্কৃতির মিলনে ফলে কথক নৃত্যশৈলীতে যে রূপান্তর ঘটিয়াছে তাহারই প্রতিফলন দেখা যায় আজিকার কথক নৃত্যে। পোষাক পরিচ্ছদ ও আজিকের পরিভাষাগুলি বিদেশী প্রভাবান্বিত। যেমন;—রাধা হইলেন ‘সাকী,’ আগমন হইল ‘আমদ’, প্রস্তুত হইল ‘অদা’ প্রণামী বা নমস্কার হইল ‘সেলামী’।

• বর্তমানে কথক নৃত্যের প্রধানত দুটি ঘরানার পরিচয় পাওয়া যায়। একটি জয়পুর ঘরাণা, অপরটি লক্ষ্মী ঘরাণা। বেনারস ঘরানা বলিয়া আর একটি ঘরানাও প্রচলিত আছে তবে উহার প্রচলন খুব কম এবং উহা জয়পুর ঘরানার উত্তরাধিকারীদের দ্বারাই সৃষ্ট। শাস্ত্রের যাবতীর নিয়মকানুন পালন করিয়াও নিজস্ব প্রতিভার দ্বারা কোন শৈলীকে নূতন নূতন বৈশিষ্ট্য সমৃদ্ধ করাকেই সাদ্গৌতিক ঘরানা বলিয়া চিহ্নিত করা হয়। যিনি এক্ষেত্রে বিশেষ মূল্যায়নার পরিচয় দেন, তাঁহারই নামে ঐ ঘরানার পরিচয় বহন করেন তাঁহার বংশধর ও শিষ্যরা। এইরূপেই গীত, বাজ ও নৃত্যে বিভিন্ন ঘরানার সৃষ্টি হইয়াছে।

ঘরানা কথার দ্বারা একটি বিশেষ নৃত্যের দ্বারাকে বুঝায় বাহা বিশেষ প্রতিভাসম্পন্ন শিল্পীগণ স্বীয় শিল্পকে নিজ নিজ প্রতিভা দ্বারা আবদ্ধ করিয়া রাখিয়াছিলেন বাহা তাহার শিষ্যগণ ব্যতীত অন্তকেহ উহার প্রদর্শন করিতে না পারে। এইভাবে নৃত্যের কয়েক দ্বারার বিশেষ প্রচলন হয় এবং এই বিশেষ দ্বারাগুলি “ঘরানা” নামে পরিচিত বা আভিহিত হয়। নিম্নে কথক নৃত্যের তিনটি ঘরানার সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া হইল :—

১. বেনারস ঘরানা

এই ঘরানার উদ্ভব রাজস্থানে কিন্তু বেনারসে ইহার পূর্ণ বিকাশ হইয়াছে। বহুপূর্বে রাজস্থানে “শ্যামল দাস ঘরানা” নামে একটি

বিখ্যাত ঘরানা ছিল। ইহা দুটি ভাগে বিভক্ত হইয়া যায়—একটি “জয়পুর ঘরানা” নামে পরিচিত এবং অত্রটি “জানকী প্রসাদ ঘরানা” বাহা এখন “বেনারস ঘরাণা” নামে প্রসিদ্ধি লাভ করিয়াছে।

চুম্বীলাল, ছহলারাম; গনেশীলাল প্রমুখ, জানকী প্রসাদের শিষ্য ছিলেন ‘ইহার মধ্যে শেষোক্ত দুইজন সম্পর্কে জানকী প্রসাদের ভাই ছিলেন। এই প্রখ্যাত শিল্পীদ্বয় শিক্ষাস্ত্রে বেনারসে আসিয়া বসবাস করিতে থাকেন এবং ইহাদের দ্বারাই—“জানকীপ্রসাদ ঘরানা” বা “বেনারস ঘরানা” প্রসিদ্ধি ও বিস্তৃতি লাভ করে।

বেনারস ঘরানার নৃত্য বোলের মৌলিকতা, হাব-ভাব-ভৈরবীর স্পষ্টতা ও সৌন্দর্য সৃষ্টির প্রতি-বিশেষ লক্ষ্য রাখা হয়। ইহাতে তবলা বা পাখোয়াজ-এর বোল অপেক্ষা নৃত্যের বোলকেই প্রাধান্য দেওয়া হয়। লক্ষ্যে ও জয়পুর ঘরানার গতি, মুদ্রা ও অঙ্গ প্রভৃতি ইহাতে বেনারস ঘরানার এই সকল বিভাগের পার্থক্য বিশেষ ভাবে লক্ষ্যনীয়। এই ঘরানার শিল্পী খুবই অল্প।

জয়পুর ঘরানা

প্রায় দেড়শত বৎসর পূর্বে ভানুজী মহারাজ দ্বারা জয়পুর ঘরানা প্রতিষ্ঠিত হয়। তিনি শৈব সম্প্রদায়ভুক্ত ছিলেন এবং তাণ্ডব নৃত্য শিক্ষা করেন। তাঁহার পুত্র মালুজীকে নৃত্য শিক্ষা দেন। মালুজীর দুই পুত্র মালুজী ও কানুজী। মালুজীর প্রপৌত্র কানুজী বৃন্দাবনে আসিয়া বসবাস আরম্ভ করেন এবং তথায় লাস্ত্র নৃত্য শিক্ষা করেন এবং ঐ নৃত্যের আচার্য্য পদলাভ করেন। কানুজীর প্রপৌত্র হনুমান প্রসাদের তিন পুত্র—মোহনলাল, চিরঞ্জীলাল ও নারায়ণপ্রসাদ। হনুমানপ্রসাদের ভাই হরিপ্রসাদ কথক নৃত্যে নিপুণ ছিলেন। হরিপ্রসাদের খুল্লভাত পুত্র চুনীলালের দুই পুত্র ছিল—পণ্ডিত জয়নাল ও পণ্ডিত সুন্দরপ্রসাদ। ইহারা জয়পুর ঘরানার নৃত্যাচার্য্য ছিলেন এবং এই ঘরানার প্রভূত উন্নতি সাধন করেন।

এই ঘরানায় তাণ্ডব নৃত্যের প্রভাব খুব বেশী। এই ঘরানার নৃত্যে সঙ্গত করিবার জন্য তবলা ও পাখোয়াজের বোল অত্যাবশ্যকীয়। জয়পুরী ঘরানার তাল ও লয়ের কাজ খুবই কঠিন—কিন্তু ভাব ও লাস্ত্রের একান্ত অভাব। বর্তমানে কিছু কিছু গৎ-ভাও এই নৃত্যে দেখা যায়। বর্তমানে এই ঘরানার প্রতিনিধিদের মধ্যে রাম গোপাল ও রোশন কুমারীর নাম সর্বাগ্রে উল্লেখ্য।

• লক্ষ্মী ঘরানা

আচার্য্য ঈশ্বরী প্রসাদের সময় হইতে “লক্ষ্মী ঘরানার” উৎপত্তি বলিয়া মনে করা হয়। তিনি এলাহাবাদের হাঁড়িয়া তালুক নিবাসী ছিলেন। কিংবদন্তী আছে যে ভগবান শ্রীকৃষ্ণ “নটবরী কথক নৃত্য”-কে পুনরুদ্ধার করিবার জন্য আচার্য্য ঈশ্বরী প্রসাদকে আদেশ করেন। ঈশ্বরী প্রসাদের তিন পুত্র—অড়গুজী, খড়গুজী ও তুলগুজী (তুলারাম)—ইহাদের তিনি যথারীতি নৃত্য শিক্ষা দিয়াছিলেন। অড়গুজীও তিন পুত্র ছিল—প্রকাশজী, দয়ালজী ও হরিলালজী; ইহার পিতার মৃত্যুর পরে লক্ষ্মীতে চলিয়া যান। অতঃপর প্রকাশজী নবাব আসিফুদ্দৌল্লার বরবারে নর্তকের পদ অলঙ্কৃত করেন। ইহারও তিনটি পুত্র—দুর্গাপ্রসাদ, ঠাকুরপ্রসাদ ও মানজী। মহারাজ ঠাকুর প্রসাদ নবাব ওয়াজিদ আলী শাহের নৃত্যগুরু ও সভানর্তক ছিলেন।—তঁাহার “গণেশ পরণ” অত্যন্ত লোকপ্রিয় ছিল। ১৮৫৬ সালে তঁাহার মৃত্যু হয়। দুর্গাপ্রসাদেরও তিনপুত্র ছিল—মহারাজ বিন্দাদীন কালিকাপ্রসাদ ও ভৈরীপ্রসাদ।

কথক নৃত্য প্রদর্শনের রীতি—সর্বপ্রথম মধ্যে লহরা বাজিতে শুরু করে, পরে তবলাবাদক এক চক্রদার পরণ বাজায়, তারপর নৃত্যশিল্পী মধ্যে প্রবেশ করে। প্রথমে নিকাস ও আমদ দেখায়। শিল্পী ইহার পরে বিভিন্ন ঠাঁট (দাঁড়াইয়া বিভিন্ন ভাব ও মুদ্রা দেখানো) প্রদর্শন করে। এই সময়ে তবলায় সাধারণ ঠেকা বাজে এবং প্রয়োজন বোধে শিল্পীর সহিত অথবা পৃথক ভাবে ছোট ছোট

মোহর অথবা তিহাই দিয়া 'সম'-এ আসে। ইহার পরে শিল্পী সেলামী বা নমস্কার টুকরা প্রদর্শন করে। মোগল আমলে নৃত্যের প্রারম্ভে নবাব বা রাজাকে নৃত্যের মাধ্যমে সম্ভাষণ জানানোর রীতি ছিল—ইহাই সেলামী টুকরা বা নমস্কার। এখন সব শিল্পী সেলামী বা নমস্কার প্রদর্শন করে না, অপ্রয়োজন বোধে। সেলামীর মুসলমান ও হিন্দু শৈলীর মধ্যে লক্ষ্যনীয় পার্থক্য বর্তমান। ইহার পরে কেহ কেহ সাধারণ দর্শকের উপরে প্রভাববিস্তারের জন্য কিছু তৎকার দেখান। কিন্তু তৎকার সাধারণতঃ নৃত্যের একেবারে শেষ ভাগে দেখানো হয়; শাস্ত্রীয় পদ্ধতি অনুযায়ী ইহাই সঠিক নিয়ম।

সাধারণ রীতি অনুযায়ী সেলামীর পরে তোড়া, পরণ ও তিহাই দেখানো হয়। কখনও কখনও তোড়া নাচিয়া দেখাইবার পূর্বে হাতে তাল দিয়া দেখানো হয়। বিভিন্ন লয়ে তিহাই এবং তিহাই ছাড়া, তোড়াতে অঙ্গ সঞ্চালন এবং পায়ে বোল দেখানো হইতে থাকে। অনেক সময় তবলার সহিত পায়ের কাজের প্রতিযোগিতা চলে; ইহা দ্বারা সাধারণ দর্শকের মন সহজে জয় করা যায়। ইহার পরে নৃত্যশিল্পী স্বয়ং অথবা তবলাবাদক হিন্দীভাষায় রচিত ছোট কবিতা তালে তালে আবৃত্তি করে এদং পরে ঐটি হস্তের মুদ্রা, পায়ের কাজ এবং ভাব সহকারে নাচিয়া দেখানো হয়। তখন লয় কিছুটা বাড়িয়া যায়, তবলায় সাধারণ ভাবে ঠেকা বাজিতে থাকে। গৎ তাঁও-এ অত্যন্ত ছোট ছোট কাহিনী মুদ্রা ও ভাবের দ্বারা অঙ্গ সঞ্চালনের মাধ্যমে দর্শকের সম্মুখে তুলিয়া ধরা হয়; যথা—মাখন চুরি। কালিয়দমন, রাসলিলা ও হোলী প্রভৃতি।

গৎ-তাঁও এর পর একটি ছোট টুকরা দেখাইয়া 'সমে' পড়িতে হয়। তাহার পরে লয় দ্রুত করিয়া তৎকার দেখাইতে হয়। তৎকারে বরাবর লয়, ছন্দ, তিন গুণ, চৌগুণ প্রভৃতি এবং আড়, কুঁয়াড়, বিঁয়ার প্রভৃতি সব লয়ে দেখানো হয়। শিল্পী পরে তিহাই দিয়া নৃত্য সমাপ্ত করেন।

কথক নৃত্যের বেশ—এই নৃত্যের বেশ বছকাল হইতেই মুসলমানী। মোগল আমলে নৃত্যশিল্পীদের রাজাশ্রয় দেওয়া হইত। ইহার ফলে বেশভূষা এবং নৃত্যের ভাবে মুসলমানী প্রভাব দেখা যায় এবং এখনও পর্য্যন্ত ইহা বর্তমান। পুরুষ নৃত্যশিল্পী চুড়িদার পাজামা এবং ঘেরদার বারাবন্দী বা জামা পরেন; তাহার উপরে শেরওয়ানী পরেন। কেহ কেহ জামার উপরে খোলা গলার ওয়েস্ট-কোট পরেন। একটি দোপাট্টা স্কন্ধ হইতে কটি পর্য্যন্ত ত্রিযাক ভাবে বাঁধিয়া দেওয়া হয়; মাথায় থাকে সাটিনের টুপী বা জরীর টুপী। মহিলা নৃত্যশিল্পী-রাও অল্পরূপ পোষাক পরেন। অবশ্য কখনও কখনও তাঁহারা শাড়ী-ব্লাউজও পরেন। শাড়ীটি উত্তরপ্রদেশ বা বাংলাদেশের নারীদের শাড়ী পরিবার ধরণে পরা হয়।

কখনও কখনও পুরুষ নৃত্যশিল্পীরা অস্ত্র এক প্রকার পোষাকও ব্যবহার করেন। এখানে পরিধেয় হয় একটি কামদার বা সাদাধুতি। উর্দ্ধাঙ্গ নিরাবরণ থাকে এবং ছই কাঁধের উপর দিয়া একটি দোপাট্টা দেওয়া থাকে। এই পোষাক মুসলমান রাজত্বের পূর্বে প্রচলিত ছিল। শ্রীকৃষ্ণের লীলার যখন রূপদান করা হয় তখন নর্তক এইরূপে বেশ-ভূষা করিয়া থাকেন। মাথায় একটি মুকুট পরা হয়।

পুরুষ ও নারী উভয় নৃত্যশিল্পীরই কানে কুন্তল, গলায় বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের হার ও হাতে চুড়ি থাকে। ইহা ব্যতীত নারীদের নাকে নাকচাবি ও মাথায় ঝাপটা থাকে।

নৃত্যের সপ্ত পদার্থ বা ক্রম

কথক নৃত্য প্রদর্শনের যে ক্রমিক পদ্ধতি আছে, তাহাকে সপ্ত পদার্থ বলে। সপ্ত পদার্থ নিম্নরূপ।—

(১) ঠাট, (২) সেলামী, (৩) আমদ, (৪) নৃত্য-অঙ্গ, (৫) গংভাও (৬) তংকার ও (৭) হেলা।

উপরোক্ত সাতটি ক্রমের সমন্বয়কেই বলা হয় সপ্ত পদার্থ। হেলার পর কথক নৃত্যের পরিসমাপ্তি ঘটে।

ঘরানা হিসেবে (লঙ্কৌ ও জয়পুর) প্রদর্শন-পদ্ধতির মধ্যে কিছুটা তফাৎ পরিলক্ষিত হয়।

কথক নৃত্যে সাত অবয়ব

খাঠ, নৃত্যঙ্গ, জাতিশূন্য, ভাবরঙ্গ, ইষ্টপদ, গতিভাব ও তারানা প্রভৃতি কথক নৃত্যের সাত অবয়ব।

খাঠ—তালের ঠেকার সঙ্গে সমে দাঁড়ান ভঙ্গীকে খাঠ বলে।

নৃত্যঙ্গ—বোল পরণ লয়ের কাজ দেখান।

জাতিশূন্য—লয়ের সঙ্গে অঙ্গভঙ্গী প্রদর্শন।

ভাবরঙ্গ—নায়ক-নায়িকাভেদ, সহিত্যপরণ, ভাব পরণ ইত্যাদি প্রদর্শন।

ইষ্টপদ—কবিতায়ুক্ত পদ দ্বারা ইষ্টদেব স্ততির ভাব প্রদর্শন।

গতিভাব—কোন কথা বা বিষয়বস্তুর ভাব প্রদর্শন।

তারানা—তারানা গানের সঙ্গে দ্রুত লয়ের পরন তোড়া ও ভাব প্রদর্শন।

পরিভাষা (Glossary)

হস্তক—বিভিন্ন প্রকার হস্ত সঞ্চালন ও মুদ্রা প্রদর্শনকে হস্তক বলা হয়।

সেলামী—কথক নৃত্য শিল্পী মঞ্চে বা সভায় প্রবেশ করিয়া যে পদ্ধতিতে অভিবাদন জানায় তাহাকে 'সেলামী' (মুসলিম রীতি) বা 'নমস্কার' (হিন্দু রীতি) বলা হয়।

আন্দাজ—কথক নৃত্যের একপ্রকার দাঁড়াইবার ভঙ্গীকে আন্দাজ বলা হয়।

আমদ—ইহার অর্থ আগমন বা প্রবেশ। শিল্পী মঞ্চে প্রবেশ করিয়া প্রথম যে বোল করে তাহাকে আমদ বলা হয়।

টুকরা—এক সম হইতে আর এক সম পর্য্যন্ত এক আবৃত্তির বোলকে টুকরা বলে।

পরণ—এক অধিক আবৃত্তি বোলসমূহকে 'পরণ' বা পরম বলে।

পরনে তবলা বা পাখোয়াজের বাণী যুক্ত থাকে। সাধারণতঃ পাখোয়াজের সঙ্গে পরণ নাচার রেওয়াজ আছে।

• মাত্রা—একটি অথও সময়কে সমানভাবে ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র অংশে বিভক্ত করাকে ‘মাত্রা’ বলে। অর্থাৎ সংগীতের গতি ও লয়কে যে Unit দিয়া পরিমাপ করা হয় তাকে মাত্রা বলে।

• সম—তালের ঠেকার প্রথম বোলকে ‘সম’ বলে। অর্থাৎ প্রথম বিভাগের প্রথম মাত্রাটিকে বলে ‘সম’।

• খালি—তালের যেখানে তালি নেই তাহাকে ‘কাঁক’ বা খালি বলা হয়।

• তালি—দুই হস্তের তালু, একটি দ্বারা অপরটিকে আঘাত করিলে যে শব্দ উৎপন্ন হয় এবং যাহার দ্বারা তাল রক্ষা করা হয় তাহাকে তালি বলা হয়।

• বিভাগ—তালে যখন তালি ও খালি হিসাব করিয়া ভেদ দেখান হয়, তখন প্রত্যেক ভাগকে বিভাগ বলা হয়।

আবৃত্তি—কোন তালের সম হইতে পুনরায় আরেকটি সমের আগের মাত্রা পর্যন্ত সম্পূর্ণ ভাগকে ‘আবৃত্তি’ বা ‘আবর্তন’ অথবা ‘চক্র’ বলা হয়।

• তাল—ছন্দোবদ্ধ মাত্রার সমষ্টিকে তাল বলে। তাল দুই প্রকার—‘সম পদী’ ও ‘বিষম পদী’।

• লয়—তালের গতিকে ‘লয়’ বলা হয়। লয় তিন প্রকার; যথা :—বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত।

অতি ধীর গতির লয়কে ‘বিলম্বিত’ লয় বলা হয়। “মধ্যলয় অতি ধীরেও নয় আবার অতি দ্রুতও নয়। অতিদ্রুত গতিতে যে লয় চলে তাহাকে “দ্রুত লয়” বলা হয়।

• ঠাট—বোল পরণ সমাপ্ত করিয়া সমে আসিয়া ভাব ও বিশেষ মূদ্রা সহযোগে স্তম্ভর অঙ্গভঙ্গী সহকারে দাঁড়ানোকে “ঠাট” বা “খাট” বলা হয়।

• পড়ন্ত—বোল হাতে তালি দিয়া বলাকে “পড়ন্ত” বলা হয়।

• তৎকার—পায়ের আঘাত দ্বারা যে বোল হয় তাহাকে “তৎকার” বলা হয়।

• নিকাস—কোন ভাব প্রকাশের জন্ত যে মুদ্রা বা অঙ্গভঙ্গী করা হয় তাহাকে নিকাস বলে। কোন গৎ ধরিবার পূর্বের প্রস্তুতিকেও “নিকাস” বলা হয়।

• তেহাই—কোন ছোট বোলকে পর পর তিনবার করাকে “তিহা” বা “তিহাই” বলা হয়।

• পাণ্টা—কোন বোল বারবার বদল করাকে “পাণ্টা” বলে, কিন্তু কথক নৃত্যে গৎ করিবার সময়ে যে ভাবে দক্ষিণ ও বামে ঘোরা হয় তাহাকে “পাণ্টা” বলা হয়।

• ভ্রমরী—ঘোরাকে “ভ্রমরী” বলা হয়।

• গৎ—কোন বিষয় বা বস্তুকে ভাবে প্রকাশ করাকে “গৎ” বলা হয়। যথা :—বাঁশী, ঘোমটা, গাগরী ইত্যাদি।

• চক্রধর (টুকরা, পরণ, তোড়া)—যে বোল এক সম হইতে আরম্ভ হইয়া, তিনবার আবৃত্তি করিবার পরে আরেক সমে আসিয়া শেষ হয় তাহাকে “চক্রধর” বা “চক্রদার” টুকরা, তোড়া ও পরণ বলা হয়। অর্থাৎ টুকরা ঐভাবে তিনবার ঘুরিয়া সমে আসিলে তাহাকে “চক্রধর টুকরা”, তোড়া ঐ ভাবে আসিলে “চক্রধর তোড়া” এবং পরণ ঐ ভাবে আসিলে “চক্রধর পরণ” বলে।

• গৎভাও—কোন সংক্ষিপ্ত কাহিনীকে গৎ ও ভাবে প্রকাশ করাকে “গৎভাও” বলা হয়। যথা :—গিরি গোবর্দ্ধন ধারণ, মাখন চুরি, বজ্রহরণ, হোলী ইত্যাদি।

• অঙ্গহার—করণের বিস্তারে অর্থাৎ কয়েকটি করণের সংযোগে অঙ্গহারের সৃষ্টি হয়।

• পিণ্ডিবন্ধন—কোন বিশেষ দেব দেবীর মূর্তি বুঝাইবার জন্ত যে মুদ্রা ও করণ ব্যবহৃত হয় তাহাকে “পিণ্ডি” বলে, যথা :—শিবকে বুঝাইতে দুই হস্তের সাহায্যে শিবলিঙ্গ মুদ্রা তৈরী করিয়া দেখানো হয়।

• **মুদ্রা**—হস্তের সাংকেতিক প্রকরণকে “মুদ্রা” বলা হয়। শাস্ত্রীয় মুদ্রা ও নৃত্য মুদ্রায় যথেষ্ট পার্থক্য বর্তমান। নৃত্যাভিনয় করিবার জন্য মুদ্রার ব্যবহার অত্যন্ত প্রয়োজনীয়। মুদ্রা দুই প্রকার। যথা—সংযুক্ত ও অসংযুক্ত হস্তমুদ্রা। দুই হস্তের সংযোগে যে মুদ্রা সৃষ্টি করা হয় তাহাকে “সংযুক্ত মুদ্রা” এবং এক হস্ত দ্বারা যে মুদ্রা করা হয় তাহাকে “অসংযুক্ত মুদ্রা” বলা হয়। ভারতের নাট্যশাস্ত্র অনুযায়ী সংযুক্ত মুদ্রা ১৩টি এবং অসংযুক্ত মুদ্রা ২৪টি।

কাল—সময়কে “কাল” বলা হয়।

মার্গ—তাল দেবার প্রণালীকে “মার্গ” বলা হয়।

ক্রিয়া—কার্য্য করার বিধিকে “ক্রিয়া” বলা হয়।

তালঙ্গ—তাল-এর বিশুদ্ধ শাস্ত্রীয় রূপকে “তালঙ্গ” বলে।

গ্রহ—তালের প্রথম স্থানকে “গ্রহ” বলা হয়।

জাতি—তালের ভাগ করিবার সময়ে যখন মাত্রা বদলাইয়া যায় তখন তাহাকে “জাতি” বলা হয়।

তাল পাঁচ জাতি—তিস্র-৩, চতুস্র-৪, খণ্ড-৫, মিস্র-৭ এবং সংকীর্ণ-৯ মাত্রা।

বেশ—নৃত্য করিবার সময় যে পোষাক-পরিচ্ছদ ব্যবহার করা হয় তাহাকে “বেশ” বলে।

• **অঙ্কিত**—হস্ত ও পদকে দূরে বিক্ষেপ করাকে “অঙ্কিত” বলা হয়।

• **কুঙ্কিত**—এক পদাগ্রতল দ্বারা অগ্র পদের নিকটে আঘাত করাকে “কুঙ্কিত” বলা হয়।

রেচিত—অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ সঞ্চালন করাকে “রেচিত” বলা হয়।

আক্ষিপ্ত—শরীর বুঁকানো অর্থে এই কথাটি ব্যবহৃত হয়।

মস্তক—শিরকর্মকে “মস্তক” বলা হয়।

• **ঘুংঘট**—ঘোমটকে হিন্দীতে “ঘুংঘট” বলা হয়।

কলাই—হাতের কব্জিকে “কলাই” বলা হয়।

ନୃତ୍ୟ ବିଭାନ



କଥକ ନୃତ୍ୟ ଶିମ୍ରା ଗୁହ



Bea and Flower (ଭୟର ବ ଫୁଲ)



Salutation (ନମସ୍କାର)

কথাকলি নৃত্যের সংযুত শূদ্রা



Pandava Brothers (পঞ্চম পাণ্ডব)



Poison (বিষ)



Sky (আকাশ)



Duryodhan

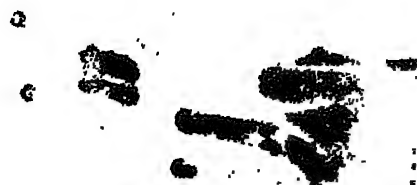


Brother



Indra (ইন্দ্র)

নৃত্য বিতান



Beautiful Girl (সুন্দরা মেয়ে)



Sri Rama (রাম)



Tortoise (কচ্ছপ)



Katakamukha (কটকা মুখ)



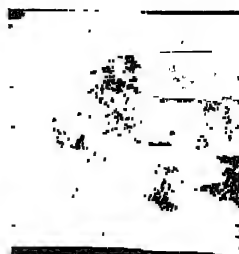
Koel Bird (কোয়েল পাখী)



Fish (মৎস্য)



Khatwa (Cot)



Killing



Marriage (বিবাহ পরিণয়)



Wife



Parvati (পার্বতী)



Chariot

নৃত্য বিধান



Truth
(সত্য অটল আব্রুগত্য)



Pasha (quarred)
(ঝগড়া, বিবাদ)



Chakra (চক্র)



Seeing (দর্শন)



Soft (নরম)



Bee (মউমাছি, মধুকর)

নৃত্য বিভাগ



Reason (হেতু, কারণ)



Snake (সর্প)



Lion (সিংহ)



Fight



Husband (স্বামী)



Sin (পাপ)



Shankha (শঙ্খ)



Brahman (ব্রহ্মা)



Definile



Boar (বরাহ)



Cock's crest (তৈত্রহুড়া)



Ehernuda (পক্ষীফল)

নৃত্য বিভাগ



শ্রী মহারাজ (লক্ষ্মী ঘরানার কথক নৃত্যের ধারক ও বাহক)



শ্রীমতী বেলা অর্ণব

লক্ষ্মী ও জয়পুৰ ঘরানার কথক নৃত্যে পারদর্শিনী
(রবীন্দ্রভারতী সংগীত বিভাগের কথক নৃত্যের অধ্যাপিকা)

নেমফ্রকুটি—ফর কাজকে “নেমফ্রকুটি” বলা হয়।

অদা—ভরতনাট্যের বিভিন্ন হস্ত ও পদচালনার সাহায্যে ও দেহসঞ্চালনের নানাপ্রকার ভঙ্গীমাকে “অদা” বলা হয়। কথক নৃত্যে কোন গীত বা ঠুংরীর ভাবে বিভিন্ন “হস্তকে”র দ্বারা প্রকাশ করাকেও “অদা” বলা হয়।

ব্যুহক্রিয়া—“ব্যুহক্রিয়া” বলিতে নানা প্রকার গতিতে নৃত্য করা বুঝায় ; যথা :—সর্পগতিতে নৃত্য করাকে “সর্পব্যুহ” বলা হয়, চক্রাকারে নৃত্য করাকে “চক্রব্যুহ” বলা হয়। এইরূপ “বাণ”, “সোপান”, “কূপ” ইত্যাদি কয়েক প্রকার ব্যুহক্রিয়া আছে।

নৃত্যঙ্গ—কথক নৃত্যে প্রধান সাতটি অবয়ব আছে ; নৃত্যঙ্গ উদ্ভাদের অন্ততম। ইহাতে বোল, পরণ, লয়ের কাজ দেখানো হয়। সাধারণতঃ তা, থেই, তৎ, তিগধা, দিগ, ধিলাঙ্গ, থর’ প্রভৃতি বোল নৃত্যঙ্গে ব্যবহার করা হয়।

ভাবরঙ্গ—সাতটি অবয়বেব আর একটি হইল “ভাবরঙ্গ”। ইহার দ্বারা নায়ক-নায়িকা প্রভৃতির ভেদ, ভাব দ্বারা ব্যক্ত করা হয়। ইহার দ্বারা সাহিত্য পরণ (কবিত্ব), ভাব পরণ (ভাবাত্মক গীত) ইত্যাদি প্রদর্শন করা হয়। নর্তক ইহা ভাবের দ্বারা প্রদর্শন করে। যথা :—

লচকত	কমরম্	দনমদ	ভলকত
×			
লচলনৈ	সননচ	লাসরস	বরসত
২			
মদগম	নীসভোস	হিনীবলি	হাsss
০			
রীসবলি	হাsss	রীসবলি	হাsss

৩

রী

×

৫

মণ্ডল—পায়ের সঞ্চালনকে “চারী” বলে। যখন বিভিন্ন প্রকার চারী একাদিক্রমে প্রয়োগ করা হয় তখন একটি বিশেষ চাল তৈয়ারী হয়। এই চালকে “মণ্ডল” বলে। অনেক চারীর মিলনে একটি মণ্ডল রচনা করা হয়। মণ্ডল দুই প্রকার—ভূমিমণ্ডল এবং আকাশ-মণ্ডল।

মূলপ্—লাশ্য ভাবাপন্ন ভঙ্গী সহযোগে নৃত্য করাকে “মূলপ্” নৃত্য বলে। সাধারণতঃ মণিপুরী ও কথকের গংভাও এবং ভরত-নাট্যমের লাস্যের অভিনয় অংশেই ইহার অধিক প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়।

উরপ্—অত্যধিক আনন্দের ভাব ব্যক্ত করার ভঙ্গীকে “উরপ্” বলা হয়।

তিরপ্—শিল্পী যখন তির্যক গতিতে নৃত্য করে তখন তাহাকে “তিরপ্” বলা হয়।

শুদ্ধমুদ্রা—হস্তাঙ্গুলির সাংকেতিক প্রকরণকে “মুদ্রা” বলে। “শুদ্ধমুদ্রা” বলিতে শাস্ত্রীয় মুদ্রাকেই বুঝায়। মুদ্রা দুই প্রকার—সংযুক্ত এবং অসংযুক্ত মুদ্রা।

ধীলাংগ—একই স্থানে লাফাইয়া অঙ্গভঙ্গী করাকে “ধীলাংগ” বলা হয়। সাধারণতঃ পাখোয়াজে ইহার বোল বাজে এবং তাণ্ডব নৃত্যে ইহার ব্যবহার দেখা যায়।

হেলা—হাব ও ভাব দ্বারা যদি শৃঙ্গার রসের সম্পূর্ণ প্রকাশ দেখা যায় তবে তাহাকে “হেলা” বলা হয় অর্থাৎ ভাব যদি অধিকতর পরিস্ফুট ও শৃঙ্গারসূচক হয় তবে তাহাকে “হেলা” বলা হয়।

প্রগল্ভতা—সম্ভোগ বিষয়ে নিশ্চয় ভাবকে “প্রগল্ভতা” বলা হয়।

ঔদার্য—সকল অবস্থাতেই বিনয় প্রদর্শন কবাকে “ঔদার্য” বলা হয়।

বাসকসংজ্ঞা—নায়কের আগমন আশায় দেহ ও গেহ সজ্জিত

করিয়া নায়িকা যদি অপেক্ষা করে তবে তাহাকে “বাসকসজ্জা” বলা হয় ।

বিপ্রলঙ্কা—সংকেত করিয়া, কথা দিয়া, প্রিয়তম না আসিলে ব্যথিত হৃদয় নায়িকাকে “বিপ্রলঙ্কা” বলা হয় ।

কসক-মসক—এই কথাটি কথক নৃত্যে খুবই ব্যবহৃত হয় কিন্তু ইহার সঠিক ভাব কথা দ্বারা ব্যাখ্যা করা সহজসাধ্য নহে । ইহা লাস্য পর্যায়ভুক্ত ; ঠাট করিবার সময়ে ইহার প্রয়োগ হয় । লয়কে প্রতিষ্ঠিত করিবার সময়ে কোনো একটি বিশেষ বোলের বা শব্দের বিস্তৃতি, কম্পন বা রেশটিকে স্থিরভাবে দণ্ডায়মান অবস্থায় শুধুমাত্র দেহের উপর্যুপের গতি ও ভঙ্গী দ্বারা প্রকাশ করিলে তাহাকে “কসক-মসক” বলা হয় । অনেকের মতে, ঠাটের সময়ে লয়ের সহিত যে নিঃশ্বাস-প্রশ্বাসের প্রয়োগ হয় তাহাকে “কসক-মসক” বলা হয় ।

ঘুমরিয়া—ইহাকে “ফিরুকনী”ও বলা হয় । নৃত্য করিবার সময়ে ঘোবা বা চকর দেয়া বুঝাইতে এই শব্দ প্রয়োগ করা হয় ।

ঠেকা—নৃত্যের বা সঙ্গীতের “ছন্দ”কে যখন বোলের সাহায্যে প্রকাশ করা হয় তখন তাহাকে “ঠেকা” বলা হয় ।

শ্লোক—ইহা সংস্কৃতে রচিত বিভিন্ন ছন্দের কবিতা । নৃত্য-গীত করিবার প্রারম্ভে শ্লোক দ্বারা দেবদেবীর প্রশস্তি বা স্তুতি কবিবার রীতি প্রচলিত আছে ।

কথানকী—তাল-লয় সহযোগে কোন কথা-কাহিনী বা কবিতাব ভাবকে প্রকাশ করাকে “কথানকী” বলা হয় ।

তৈয়ারী -তোড়া ও পরণের সহিত অঙ্গ সঞ্চালনের দ্বারা দ্রুত লয়ের সঙ্গে পরিষ্কার ভাবে নৃত্য করাকে “তৈয়ারী” বলা হয় ।

ভঙ্গ—কটিদেশের বিভিন্ন ভঙ্গিমাকে “ভঙ্গ” বলা হয় । যথা :—ত্রিভঙ্গ, সমভঙ্গ, অভঙ্গ, অতিভঙ্গ, ইত্যাদি । কটি দ্বারা বিভিন্ন মুদ্রা প্রদর্শন বা “ভঙ্গ” ভরতনাট্যম্ নৃত্যের একটি অতি প্রয়োজনীয় অঙ্গ ।

• **রেচক**—শাস্ত্রে “রেচক” অর্থে শারীরিক অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের নানা-বিধ চালনা বুঝায়। সেই অর্থে ই ঠাটের সহিত বিভিন্ন অঙ্গের লয়বদ্ধ সঞ্চালনকে “রেচক” বলা হয়; যেমন, ঘাড়, হাত, কটি, পা ও চোখের সঞ্চালনকে যথাক্রমে গ্রীবা রেচক, হস্তরেচক, কটি রেচক, পদরেচক বলা হয়।

• **পিরমলু**—কাহারও মতে “পরিমল” শব্দের অপভ্রংশ “প্রিমলু”, কেহ বা বলেন “পিল্লমলু” শব্দের অপভ্রংশ “প্রিমলু”—যাহা হইতে “পিরমলু” কথাটি আসিয়াছে। তবলা ও পাখোয়াজের বোলের সহিত অঙ্গভঙ্গী সহকারে নৃত্য করাকে “পিরমলু” বলা হয়।

গতি—পায়ের কাজকে “গতি” বলা হয়। গতি দুই প্রকার স্থিরগতি ও চলিত গতি। একই স্থানে দাঁড়াইয়া নৃত্য করাকে স্থির গতি বলা হয় এবং মঞ্চ বা সভাতে বিভিন্ন স্থানে ঘুরিয়া নৃত্য করাকে চলিত গতি বলা হয়।

• **উরমই**—তের প্রকার নৃত্যঙ্গের একটি হইল “উরমই” : লাফাইয়া উঠিয়া একদিক হইতে অপরদিকে গিয়া মাটিতে পা রাখা ব ভংগীকে “উরমই” বলা হয়। তাণ্ডব নৃত্যে ইহা অধিক ব্যবহৃত হয়।

• **লাগ**—দুটি ভিন্ন অঙ্গ একত্রে মিলিয়া একটি মুদ্রা গঠিত করিলে তাহাকে “লাগ” বলা হয়।

• **ডাট**—আত্মগর্বের প্রকাশকে “ডাট” বলা হয়।

• **পক্ষীপরণ**—নৃত্যে এমন কিছু পরণ আছে যাহা পক্ষীর বোল (শব্দ) দ্বারা সংগঠিত তাহাকেই পক্ষীপরণ বলা হয়। ক, ট, হ, র, ন, প্রভৃতি বর্ণগুলির ঐয়োগ বেশী দেখিতে পাওয়া যায় এই “পরণ” গুলিতে।

ভাব—অঙ্গ-প্রত্যঙ্গাদি সঞ্চালনের দ্বারা অর্থাৎ আঙ্গিক ও বাচিক অভিনয়ের দ্বারা মনোভাব ব্যক্ত করাকেই “ভাব” বলা হয়। নৃত্য, গীত, বাণ্য ও অভিনয়ের প্রধান উপাদান এই “ভাব”। ভাবের

অভাবে এই সকলই প্রাণহীন হইয়া পড়ে। ভাব দুই প্রকার—
বিভাব ও অনুভাব।

বিভাব—যে কারণে ভাবের প্রকাশ ঘটে সেই কারণকে
‘বিভাব’ বলে। বিভাবকে দুটি ভাগে বিভক্ত করা হইয়াছে—
আলম্বন ও উদ্দীপন। যাহাকে অবলম্বন করিয়া ‘ভাব ও ‘রস’ সৃষ্টি
হয় তাহাকে “আলম্বন” বলা হয়। শিল্পী নিজেই আলম্বন।

যাহা ভাবকে উদ্দীপ্ত করে তাহাকে “উদ্দীপন” বলা হয়। স্থান,
কাল, বেশ-ভূষা ও প্রাকৃতিক দৃশ্যাবলী ইত্যাদির দ্বারা মনোভাব
বাক্ত হরাকেই “উদ্দীপন” বলা হয়।

রস—ভাবের স্থায়ী অবস্থাকেই ‘রস’ বলা হয়। শিল্পীর আঙ্গিকে
ও বাচিক অভিনয়ের ভাবার্থ দ্বারা যদি দর্শকের মনে সাড়া জাগে
এবং অন্তঃ চিছুক্ষণের জগাও যদি দর্শক আপনাব পৃথক অস্তিত্বের
কথা ভুলিয়া গিয়া শিল্পীর ভাবে প্রভাবিত হয় তখনই হয় সার্থক
ভাবে প্রভাবিত হয় তখনই হয় সার্থক “রসসৃষ্টি”।

শ্লোকের শাস্ত্র অনুযায়ী রস নয় প্রকার—(১) শৃঙ্গার, (২) হাস্য,
(৩) করুণ, (৪) বীৰ, (৫) রোদ্র, (৬) ভয়ানক, (৭) অদ্ভুত
(৮) বীভৎস ও (৯) শাস্ত।

সংস্কৃতির সকল ধাবাই এই নয়টি ধাবাকে অবলম্বন করিয়া
বাড়িয়া উঠিয়াছে। তবে আমাদের ভারতীয় সংস্কৃতির মূল কথা
হইল ভক্তি-প্রীতি-ভালবাসা,—যাহা শৃঙ্গার রসের অন্তর্ভুক্ত তাই
ভারতীয় শিল্প-সাহিত্যে-‘শৃঙ্গার’ রসের প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায়।

পঞ্চমবেদ—আমবা জানি ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব—বেদের এই
চারিটি বিভাগের কথা। ত্রেতাযুগে পৃথিবীর লোকেরা অধর্মে পতিত
হওয়ার দেবরাজ ইন্দ্র ব্রহ্মাকে “পঞ্চম” বেদ সৃষ্টি করিতে অনুরোধ
করেন। তখন ব্রহ্মা চারি বেদের অর্থাৎ ঋক্ (পাঠ্য ও আঙ্গিক),
সাম (গীত) যজুঃ (ক্রিয়াত্মক ও অভিনয়) এবং অথর্ব (রস) এ
সারবস্ত্র লইয়া “নাট্য বেদ” রচনা করিলেন—ইহাই পঞ্চম বেদ।

রাস নৃত্য—ইহা লাস্যপ্রধান নৃত্য। ভগবান শ্রীকৃষ্ণের লীলাই ইহার প্রধান উপজীব্য। ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলে রাসনৃত্য হইয়া থাকে, এবং বিভিন্ন আঙ্গিকে, আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্য লইয়া ইহা মঞ্চস্থ হয়। রাস নৃত্যকে প্রধানতঃ তিনটি ভাগে বিভক্ত করা যায়—“তালিরাস,” হাতে তালি দিয়া এই নৃত্য করা হয়, “উত্তরাস” বর্তমানে ইহাকে “ডাণ্ডিরাস” বলা হয়—ছোট ছোট লাঠি লইয়া এই নৃত্য করা; “মণ্ডল রাস,” বহুলোক সম্মিলিত ভাবে মণ্ডলাকারে এই নৃত্য করে।

নৃত্তহস্ত—খনঞ্জয় বলেছেন : নৃত্তং তাল-লয়াশ্রয়ম”। লয় ও তালের সঙ্গে মনোরঞ্জক পদ-সঞ্চালন হ’ল নৃত্ত। কিন্তু নৃত্তের সময় হাতের যে সব ভঙ্গি দ্বারা লয় ও ছন্দ বোঝানো হয় তাহাকেই বলা হয় “নৃত্তহস্ত”।

গৎ-তোড়া বা গৎ-পরণ—গতের মানে গতি; গতি ছ’রকমের—লয়ের গতি ও চলনের গতি। নৃত্যের পরিভাষায় যখন গৎ-তোড়া বা গৎ-পরণ বলা হয়, তখন তা লয়ের গতিকেই বোঝায়, যেমন, একটা গৎ তোড়ার অর্থ একটি নৃত্যের বোলকে বিশেষ কোন ছন্দ এবং লয়ে নিবদ্ধ করে দ্বিগুণ, ত্রিগুণ ও চৌগুণ প্রভৃতি লয়ে প্রদর্শন করা বা বিভিন্ন ছন্দ ও লয়ে দেখানো হয়ে থাকে, এই অবস্থার গতিকে গৎ-তোড়া বা গৎ-পরণ বলে।

নিকাস-গৎ—গতের মানে সাধারণ অর্থে গতি, গতি ছ’রকমের লয়ের গতি ও চলনের গতি। গৎভাণ্ড বলা হয় তখন চলনের গতি বোঝায়; আবার যখন গৎ-তোড়া বা গৎ-পরণ বলা হয় তখন তা, লয়ের গতি বোঝায়। আবার ভাবের অভিব্যক্তিকেও গৎ বলা হয়। নৃত্য শিল্পী যখন নৃত্য ছাড়া দেবদেবীদের লীলা মহাত্ম্য বর্ণনা করেন সেই বর্ণনার যে প্রকাশ—অর্থাৎ ভাব অভিব্যক্তি তাকেও বলা হয় গৎ। শিল্পী যখন কোন কাহিনী বা চরিত্র বর্ণনার সময় অংগ ভঙ্গীর দ্বারা ভাব অভিব্যক্তির অর্থ প্রকাশ করেন তাকে বলা হয় নিকাস-গৎ।

পরণ—চক্রদার পরণ—এক অধিক আবৃত্তি বোল সমূহকে পরণ বলে। পরণে তবলা বা পাখোয়াজের বাণী যুক্ত থাকে। সাধারণতঃ পাখোয়াজের সংগে পরণে নাচার রেওয়াজ আছে। একই পরণের বোল সহ যখন তিনবার তিহায়ের মত বাজাবার বা নৃত্য করার পর সময়ের মুখে এসে মিলিত হয় তখন তাকে চক্রদার পরণ বলে।

কবিতাজ্ঞী—কবিতা বা কোন বর্ণনামূলক কথার সঙ্গে তবলা বা পাখোয়াজের বোল প্রয়োগ করা হয়, তখন তাকে কবিতাজ্ঞী বলা হয়।

সৌষ্ঠব—যদি কটিদেশ ও কর্ণ সমরেখায় ও কনুই, স্বক্ক ও মস্তক সমানভাবে থাকে এবং বক্ষ যদি সমুন্নত হয়, তাহা হইলে তাকে 'সৌষ্ঠব' বলে। অর্থাৎ অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সুষ্ঠু সমাবেশের নামই 'সৌষ্ঠব'। নৃত্যে ও নাট্যে সৌষ্ঠবহীন অঙ্গ শোভা পায় না। উত্তম ও মধ্যম পাত্রগণের এই সৌষ্ঠব সম্পাদনের জন্য বিশেষ যত্নবান হওয়া উচিত। কাবণ, নৃত্য ও নাট্য সম্পূর্ণভাবে এই সৌষ্ঠবের উপর প্রতিষ্ঠিত।

রেখা—অঙ্গসৌষ্ঠব ও অবয়ব সঙ্গতিকে রেখা বলা হয়। রেখা বলিলে কতকগুলি মনোমুগ্ধকর ভঙ্গী বা অঙ্গ প্রত্যঙ্গের যথাযথ সন্নিবেশকে বুঝায়।

কলাস—নৃত্যকালীন সাময়িক বিরতিকে 'কলাস' বলা হয়। ইহাতে বাদকগণ একই সময় নিজ নিজ বাস্তবস্ত্রে আঘাত করিলে পাত্র চিত্রাৰ্পিতের স্থায় নিশ্চল রহিবেন।

চতুরঙ্গ—নাট্যশাস্ত্রে বলা হইয়াছে যে বৈষ্ণবস্থানে যদি হস্তদ্বয় যুগপৎ কটি ও নাভিদেখে সঞ্চালিত হয় এবং বক্ষদেশ সমুন্নত থাকে, তাহা হইলে উহা 'চতুরঙ্গ' হয়। "কটীনাভিচরৌ হস্তৌ বক্ষশ্চৈব সমুন্নতম্। কৈষ্ণবস্থানমিত্যঙ্গং চতুরঙ্গমুদাহৃতম্।" নৃত্যহস্তের ভিতর মূদ্রার উল্লেখ আছে। চতুরঙ্গতালেরও উল্লেখ আছে।

মুখচালি—নৃত্যপ্রভৃতির আদিতে যে নৃত্য হয়, তাহাকে “মুখ-চালি” বলা হয়। ইহাতে অনিবন্ধ ও নিবন্ধ দুই প্রকার গীতের প্রয়োজন হয় এবং মঙ্গলার্থ ‘গণেশ’ শব্দ ব্যবহৃত হয়। পর্দার পশ্চাতে নর্তকী পুষ্পখালি লইয়া দণ্ডায়মান থাকিবেন। পর্দা অপসারিত হইলে বাগ্গবন্দের সহযোগে দর্শকদিগের আনন্দ বর্দ্ধন করিয়া নর্তকী রঙ্গমঞ্চে প্রবেশ করিয়া পুষ্প নিক্ষেপ করিবেন। কেহ পুষ্পের সংখ্যা একবিংশতি নির্দেশ করিয়াছেন, কাহারও মতে ইহার কোন নির্দেশ নাই। ইহাই নৃত্যের উপক্রমণিকা অথবা মুখচালি।

যতি নৃত্য—বাগ্গ জাতীয় শব্দেব্ব অক্ষরের উপর ভিত্তি করিয়া সঙ্গীতের সহিত যে নৃত্য করা হয় তাহাকে ‘যতি’ নৃত্য বলে। ইহা অত্যন্ত কোমল এবং ইহাতে ‘চচ্চতপুট’ তাল ব্যবহৃত হয়। যতি-বাগ্গের অক্ষর নিম্নরূপ হয়—তত্তং তত্তথা দাধি ক্বিট ক্বথো ত্কিট ত্কিট ধকিট ত্বেংগা থোংগা থৈতাতি থৈতাতি থেই থেই থেই তি থেই থেই থা।

শব্দচালি—বাগ্গযন্ত্রেব্ব অক্ষরের সহিত সমগ্র রাখিয়া ইহা পর্যায়ক্রমে বারবার করা হয়। অর্থাৎ বাগ্গের সহিত সঙ্গতি রাখিয়া বাগ্গযন্ত্র পুনঃ পুনঃ বিরাম দিয়া বার বার বাজাইতে হইবে। বার্তি-কাদি পাঁচটি মার্গে ইহা করা হয়।

উড়ুপনৃত্য—বিভিন্ন ভঙ্গাসহকারে ভ্রমরা ও চালকের সহিত দ্রুত নৃত্যকে ‘উড়ুপ’ নৃত্য বলা হয়। উড়ুপ নৃত্যকে ১২টি ভাগে ভাগ করা হইয়াছে।

নেড়ি নৃত্য—রেখা, মুদ্রা ও প্রমাণ সহকারে নানাকবচভূষিত হইয়া দিক্চক্রাভিমুখে নৃত্যকে ‘নেড়ি’ নৃত্য বলে। ইহা আদি তালে ও বিলম্বিত লয়ে করিতে হয়।

করণ নেড়ি—করণ সংযুক্ত নৃত্যকে ‘করণ নেড়ি’ বলে।

পেরণী—সঙ্গীতরস্বাকরে বলা হইয়াছে—ভঙ্গ্যপ্রভৃতি শ্বেতচূর্ণ অঙ্গে লেপন করিয়া মুণ্ডিত মস্তকে শিখা ধারণ করিয়া এবং ঘর্ষরিকা

জাল জজ্ঞায় বাঁধিয়া পদদ্বয়ের দ্বারা 'পাট' বাঁধ করিতে করিতে যিনি এই নৃত্য করেন, তাঁহাকে 'পেরগী' বলে।

নৃত্যনাট্য—যে নাটকের আখ্যানভাগ গীত সহ প্রাধান্যতঃ নৃত্যের মাধ্যমে বিব্রত হয় তাহাকেই বলা যায় নৃত্যনাট্য।

চট্টনৃত্য—ইহা উত্তর প্রদেশের লোক প্রিয় নৃত্য। স্ত্রী ও পুরুষ উভয়ই এক সঙ্গে এই নৃত্য করেন। ইহা তাল-লয় প্রধান নৃত্য। এই নৃত্য বিশেষ উৎসবে বা মেলায় হ'য়ে থাকে।

সমবেত নৃত্য (Group dance) (সামূহিক নৃত্য)—দুইয়ের অধিক নর্তক বা নর্তকী একসঙ্গে নৃত্য করিলে তাকে সমবেত বা সামূহিক নৃত্য বলে। যেমন, রাসলীলা ও লোক নৃত্য সামূহিক নৃত্যের পর্যায়ে পড়ে।

একক নৃত্য (Solo dance)—একক নৃত্য কেবল একজন নর্তক বা নর্তকী নৃত্য প্রদর্শন করেন। কথক ও ভরতনাট্যম্ শৈলীতে একজন নৃত্য প্রদর্শন করেন।

চক্রমন—নৃত্যশিল্পী যখন নৃত্য প্রদর্শন করিবাব সময় লাগাতার চক্র করেন তখন ঐ চক্রকে 'চক্রমন' বলা হয়।

ন'হকা তিহাই—যে তিহাই বা তেহাইতে নয়টি 'খা' থাকে সে তিহাইকে ন'হকা তিহাই বলে। ইহা নয়টি চক্র দিয়া প্রদর্শন করিতে হয়।

যুগল নৃত্য (Duet dance)—যখন দুই নর্তক বা নর্তকী একসঙ্গে নৃত্য প্রদর্শন করেন তখন তা'কে যুগল নৃত্য বলা হয়। বাধাকৃষ্ণ ও শিব-পার্বতী প্রভৃতি 'যুগল' নৃত্য দ্বারা প্রদর্শন করা হয়।

হল্লীসক—মণ্ডলাকারে নৃত্যকে 'হল্লীসক' বলে। এটিতে একজন পুরুষনেতা এবং অবশিষ্ট সকলেই স্ত্রীলোক। শ্রীহরি এইরূপ নৃত্য গোপাঙ্গনাদিকে লইয়া করেছিলেন।

রেচক—কোন কিছুর সঞ্চালনকে রেচক বলে। যেমন ঘাড়,

হাত, কটি, পা ও চোখের সঞ্চালনকে যথাক্রমে গ্রীবা-রেচক, হস্ত-রেচক, কটিরেচক, পদরেচক ও নেত্ররেচক বলা হয়।

ক্রভংগী—ক্রয়ের ক্রিয়াকে ক্রভংগী বলা হয়। ক্র'কে উপরে তোলা হলে উৎক্লিপ্ত বলে। ক্র'কে নীচু করিলে পতন বলা হয়। ক্র কোঁচকানকে ক্রকুটি বলা হয়। প্রসারিত করিলে চতুর বলে, নীচু করিলে কুঞ্চিত, এক ক্র তোলা হলে রেচিত এবং স্বাভাবিক থাকিলে সহজ বলা হয়।

তালাঙ্গ—তালের বিভাগকে তালাঙ্গ বলা হয়। এই অঙ্গ পাঁচটি ভাগে বিভক্ত। এক একটি ভাগ নির্দিষ্ট সংখ্যক মাত্রার দ্বারা গঠিত। এই পাঁচটি হল—‘অঙ্কুড়ত’ এক মাত্রায় সীমিত, ‘দ্রুত’ দুই মাত্রায় সীমিত, ‘লঘু’ চার মাত্রায় সীমিত, ‘শুরু’ সাত মাত্রায় সীমিত, ‘প্লুত’ বার মাত্রা ধরা হয়।

পূর্বরঙ্গ—অভিনব গুণের মতে রঙ্গে যাহা পূর্বে প্রযুক্ত হয় তাহাই পূর্বরঙ্গ। সঙ্গীত দামোদেরে বলা হইয়াছে—নাট্য আরম্ভে শুদ্ধভাবে সভা পূজা হইবার পর কবির গোত্রাদির পরিচয় এবং নাটকের নাম প্রভৃতির সূত্রধার প্রস্তাবণা করিষেন। ইহাকে পূর্বরঙ্গ বলা হয়।



কথক নৃত্যের বোল

সেলামী বা প্রণামী

তাল—ত্রিতাল

(১) তৎ তৎ তাথেই থেইতৎ | আথেই থেইতৎ তৎ তৎ

X

২

থেই যাথে ইয়া ত্রাম্ | নমস্ তে,ন মস্তে নমস্

০

৩

তে

X

(২) তৎ তৎ তাথেই থেইতৎ | আথেই থেইতৎ তৎ তৎ |

X

২

থেই s তৎ তৎ | থেই s তৎ তৎ | ধা

০

৩

X

তাল—ঝাপতাল

(সেলামী)

তৎ তৎ | তাথেই থেইতৎ আথেই | থেইতৎ তৎ |

X

২

০

তৎ থেই s | s s | তৎ তৎ থেই | s s |

৩

X ২

০

s তৎ তৎ | ধা

৩

ঝাপতালের সেলামী শূল তালে করা যাবে, শুধু শূল তালের মত বিভাগ ও তাল পরিবর্তন করিলেই হইবে।

তাল—ধামার

(সেলামী)

তৎ তৎ তাথেই থেইতৎ আথেই | থেইতৎ তৎ |

X ২

তৎ থেই তৎ | তৎ থেই তৎ তৎ | ধা

০ ৩ X

ধামার-এর সেলামী আড়া চৌতাল দীপচন্দী, তেওড়া তালে করা যাবে, শুধু বিভাগ ও তাল পরিবর্তন করিলেই চলিবে।

একতাল

(সেলামী)

তাথেই থেইতৎ | তাথেই থেইতৎ | তৎ তৎ | থেই তৎ |

X • ২ •

তৎ থেই | তৎ তৎ | তা

৩ ৪ X

তৎকার

তাল ত্রিতাল

তা থেই থেই তৎ | আ থেই থেই তৎ |

X ২

তা থেই থেই তৎ | আ থেই থেই তৎ |

০ ৩

তাল দাদরা

(তৎকার)

১। তা থেই তৎ | আ থেই তৎ

X

০

২। তৎ তা থেই | তৎ আ থেই

X

০

তাল ঝাঁপতাল

(তৎকার)

১। তা থেই | তা থেই তৎ | আ থেই | তা থেই তৎ

X

২

০

৩

২। তা থেই | তৎ থেই থেই | আ থেই | তৎ থেই থেই

X

২

০

৩

তাল ধামার

(তৎকার)

১। তা থেই থেই | তৎ তৎ | আ থেই | থেই তৎ তৎ |

X

২

০

৩

এক তাল

(তৎকার)

১। তা থেই | — থেই | তৎ — | আ থেই | — থেই | তৎ— |

X

০

২

০

৩

৪

২। তা থেই | থেই তৎ | থেই s | আ থেই | থেই তৎ | থেই s |

X

০

২

০

৩

৪

“—” অথবা “s” উভয় চিহ্ন অবগ্রহ বুঝায়।

তিহাই

ত্রিতাল

ধা ধা তে টে | ধা ধা তু না | ধা s s s
 x ২ ০
 ধা ধা তে টে | ধা ধা তু না | ধা s s s
 ৩ x ২
 ধা ধা তে টে | ধা ধা তু না | ধা
 ০ ৩ x

রাঁপতাল

(তিহাই)

১। ধি না | ধা গে তির | কিট ধা | ধি না ধা |
 x ২ ০ ৩
 গে তির | কিট ধা ধি | না ধা | গে তির কিট |
 x ২ ০ ৩

১ ২ ৩ ৪
 ২। তিগধাতিগদিগ তিগধাতিগদিগ | থেই s
 x ২
 ৫ ৬ ৭
 তিগধাতিগদিগ | তিগধাতিগদিগ থেই |
 ০

৮ ৯ ১০
 s তিগধাতিগদিগ তিগধাতিগদিগ | থেই
 ৩ x

একতাল

(তিহাই)

ধা কিট্ | তক্ ধিন্ | ধি না | ধা s | s ধা |
 X ° ২ ° ৩
 কিট্ তক্ | ধিন্ ধি | না ধা | s s | ধা কিট্ |
 ৪ X ° ২ °
 তক্ ধিন্ | ধি না | ধা
 ৩ ৪ X

আড়াচৌতাল

(তিহাই)

তেটে কত | গদি গন | ধা তেটে | কত গদি |
 X ২ ° ৩
 গন ধা | তেটে কত | গদি গন |

আমদ

তাল ত্রিতাল

১। ধা তে কে থুং | গা s ধা গে | ধিং গে তা s
 X ২ °
 ধা দিন তা s | ধিং তা ক্রে ধা | তা কা থুং গা
 ৩ X ২
 তাকি টি,তা কা s | তিটি কতা গদি ঘেনে | ধা
 ° ৩ X

ঝাঁপ-তাল

(পরণ)

ধান ধেতেটে | ধেতেটে কতাগ দিঘেনে | ধাঃঃ

X

২

০

ক্রেধাতেটে | ধান ধান ধান | ধা. ক্রেধাতেটে |

৩

ধান ধান ধান | ধা ক্রেধাতেটে | ধান ধান

২

০

৩

ধান | ধা

ত্রিভাল

(পরণ)

ধেং ধেং ত্রাক্ ধেং | তাগিন্ না ধেং জা |

X

২

তাগিন্ না ধেং জা | ধেং ধেং ধাঃ ঘেঘে ।

০

৩

তিটি কতা গদি ঘন | ধাঃ ঘেঘে তিটি কতা ।

X

২

গদি ঘন ধাঃ ঘেঘে । তিটি কতা গদি ঘন' । ধা

০

৩

X

২। তা থেই তাতা থেই । আ থেই তাতা থেই । থেই তা.থে

X

২

০

ইতা থেই | থেই থেই তং তং । ধা

৩

X

১নং ও ২নং এক সঙ্গে করা যায় । শুধু এক নং করিলেও হয় ।

ঝাঁপতাল

(আমদ)

ধা তা | কে ধুং গা | ধা গে | ধিং গে তা |
x ২ . ৩

ধা দিন | ধা ধিং তা | ক্রে ধা | তা কা ধুং |
x ২ . ৩

গা তাকি | টি,তা কা তিটি | কতা গদি | ঘেনে ধা s |
x ২ . ৩

তিটি কতা | গদি ঘেনে ধা ! s তিটি | কতা গদি ঘেনে | ধা
x ২ . ৩ x

মূল ফাঁক তালে উপরের বোল হবে শুধু বিভাগ, তাল, ও ফাঁক
প্রভৃতি চিহ্ন পরিবর্তন হবে ।

তাল ধামার

(আমদ)

১। তৎ তৎ থেইতৎ তাথেই থেইতৎ | থেই য়াথে | ইয়া ত্রাম্
x ২ .

তাথেই | থেইতৎ আথেই থেইতৎ তৎতৎ | ধা
৩ x

২। তা থেই তাতা থেই আ | থেই তাতা | থেই থেই তাথে
x ২ .

ইতা থেই থেই থেই | তৎ তৎ থেই s থেই |
৩ x

থেই তৎ | তৎ থেইs | থেই থেই তৎ তৎ | ক
২ . ৩

তোড়া

ভেঁওড়া

তাখেই খেইতং আখেই | খেইতং তাখেই | খেইতং আখেই |

X

২

৩

খেইতং দিগদিগ খেই | দিগদিগ খেই | তং খেই | তং খেই তং |

X

২

৩

X

খেই তং | খেই তং | ধা

২

৩

টুকরা

তাল ত্রিতাল

তং তং খুন খুন | তিগ্‌দা দিগদিগ খেই s |

X

২

তিগদা দিগদিগ খেই তিগদা | দিগদিগ খেই তিগদা দিগদিগ

০

৩

তাল ঝাঁপতাল

তিগধা তিগদিগ | খেই তং তিগধা | তিগদিগ খেই |

X

২

০

তং তিগধা তিগদিগ | খেই

৩

X

তাল ধামার

তং তং খেই তং তং | খেই খেই | তং তিগদা দিগদিগ

X

২

০

ঝিঝ কত খো তরাং! গ তাকা খুন খুন তিগদা |

৩

X

দিগদিগ খেই | s তিগদা দিগদিগ | খেই s তিগদা দিগদিগ

২

০

৩

ভাল একতাল

১। তৎ তৎ | তা দিগ | থুন্ থুন্ | ঝিঝ কত | ধো তরাং

X ২ ৩

গ ভাকা | থুন্ থুন্ | তিদা দিগদিগ | খেই s | তিদা দিগদিগ

৪ X ২ ৩

খেই s | তিদা দিগদিগ |

৩ ৪

২। তিগধা তিগাদিগ | তিগধা তিগদিগ | খেই খেই |

X ২

খেই ত্রাম | খেই ত্রাম | খেই ত্রাম |

৩ ৪

পরগ

ভাল ত্রিতাল

খেই খেই তৎ খেই | আ খেই তৎ খেই

X ২

থুন তৎতৎ তিগদা দিগদিগ | তাথে ইতা খেই তিগদা |

৩

তাথেইতৎ তাথেইতৎ তক্রাং তক্রাং | খেই s তাথেইতৎ

X ২

তাথেইতৎ | তক্রাং তক্রাং খেই s | তাথেইতৎ তাথেইতৎ

৩

তক্রাং তক্রাং | ধা

X

ভাল বাঁপভাল

ধাগে ধেং । তাগে ধেং খাতি । ধা খাতেরে । কেটেতাক
X ২ . ৩

নাকতিং ক্রান । ধা খাতেরে । কেটেতাক নাকতিং ক্রান ।
X ২

ধা খাতেরে । কেটেতাক নাকতিং ক্রান । ধা
. ৩ X

তাল ধারায়

ষাগেতেটে তাগেতেটে ষা ক্রেধাতেটে তাগেতেটে । ষা
 × ২
 ষাগেতেটে । তাগেতেটে তাগেতেটে ষাগেতেটে । ষাগেদিগে
 • ৩
 নাগেতেটে ষানধান ষানধান । ষা
 ×

ভাল একভাল

ক্রা-নক্রা -নধা- । তাকিটা, তা কা s s s । তাথেই তৎথেই
 × ° ২

তিগধা, থেই থেইতৎ । থেই থেই তৎsss । থেইথেই তৎ s s ।
 ° ৩ ৪

থেইথেই তৎতৎ । তা থেইথেই । তৎ থেইথেই ।
 × ° ২

তৎতৎ তা । থেইথেই তৎ । থেইথেই তৎতৎ । তা
 ° ৩ ৪

তাল-আড়াচারতাল

টুকরা

ছুম্ছুম্ ছননন । ছননন নাচত । গিরীধর গোপী । সংগ লেলে

X ২ ° ৩

হাথ কনকপি । চকা-রী ভাঙগত । ইত উত । রাধা পিয়ারী ।

° ৪ ° X

ধরনহি পা-বত । কৃষ্ণ মুরা-রী । তক্রাং তক্রাং । থেই তক্রাং ।

২ ° ৩ °

তক্রাং থেই । তক্রাং তক্রাং । থেই

৪ ° X

চক্রদার পরণ

তাল ত্রিতাল

(গদিগন নাগেতিট তাগেতির কিট্টাক ।

X

ধাকি,টধা -নধা- গদিগন ধা-গদি ।

২

গনধা- গদিগন ধা- - -) ।

°

উপরোক্ত পরণটি তিনবার করিলে অর্থাৎ ১১ মাত্রা X ৩ = ৩৩
হয়, শেষোক্ত মাত্রাটি “সম”-এ আসিবে ।

তাল ঝাপতাল

তৎ তৎ । থুন্ থুন্ তিগধা । তিগদিগ ধেই ।

X ২ °

তিগধা তিগদিগ ধেই । তিগধা তিগদিগ । ধেই

৩ X ২

তিগধা তিগদিগ । ধেইতা ধেই ।

°

উপরোক্ত পরণটি তিনবার করিলে 'সম'-এ আসিবে । ১৭ X ৩
= ৫১ শেবোক্ত মাত্রাটি 'সম' ।

তাল ধামার

ধাগেতেটে ভাগেতেটে ক্রেধাতেটে ধাগেতেটে ধাঘেনে ।

X

ধেৎধেৎ ধাগেনাগে । ত্রেকেধেৎ থুন্ থুন্ ধাতেটে ।

২

°

ধাতেটে ধাতেটে ধাতেটে ধাতেটে ।

৩

ধাতেটে ধাতেটে ধাতেটে ধাতেটে ধা ।

X

উপরোক্ত বোলটি তিনবার করিলে 'সম'-এ আসিবে । ৩ X ১৯ =
৫৭ মাত্রা, শেবোক্ত মাত্রাটি "সম" ।

চক্রধর টুকুরা

তাল-তেণ্ডা (তীত্র ।)

তৎতৎ থেই,ত্রাম তৎতৎ । থেইত্রাম তৎতৎ । থেইতৎ তৎতৎ ।

X

২

৩

থেইss তৎতৎ থেইss । তৎতৎ থেইss । তৎতৎ থেইss ।

X

২

৩

তৎতৎ থেইss তৎতৎ । থেইss তৎতৎ । থেইss তৎতৎ । ধা

X

২

৩

X

।

তাল-ত্রিতাল

(তিগধা sতিগ ধাস থেই । তিগধা sতিগ ধাস থেই

X

২

তৎ থেই নাদিগ দিগ । থেই দিগদিগ থেই ত্রাম

•

৩

তাথে ইতা থেই তৎ । তাs থেই তাৎ তা

X

২

থেই তৎ তা)

•

উপরোক্ত বোল তিনবার করিলে 'সম'-এ আসিবে ।

চক্রদার তোড়া

তাল ঝাঁপতাল

(থুন্ থুন্ । তৎ তৎ তিগধাস । দিগদিগ থেই ।

X

২

•

ss তিগধাস দিগদিগ । থেই তিগধাস । দিগদিগ থেই

৩

X

২

তিগধাস । দিগদিগ থেই)

•

উপরোক্ত বোল তিনবার করিলে 'সমে' আসিবে ।

মণিপুরী

এই উচ্চাংগ নৃত্যের ধারাটির জন্ম উত্তরপূর্ব ভারতের মণিপুর অঞ্চলে। ইহা স্থানীয় জনজীবনের ধর্মচেতনাকে কেন্দ্র করিয়া বিকাশ লাভ করিয়াছে। মণিপুরী নৃত্যের প্রাচীন রূপটি বিস্তার লাভ করিয়াছে শিবপার্বত্যের কাহিনীকে আশ্রয় করিয়া ইহাকে “লাইহারওয়া বা লাইহারোবা” নৃত্য বলে। পরবর্তী কালে ঐ অঞ্চলে বৈষ্ণব ধর্ম প্রসার লাভ করিলে রাধা-কৃষ্ণের লীলা কাহিনীই—মণিপুরী নৃত্যের প্রধান বিষয় বস্তু হিসাবে পরিগণিত হয়। মণিপুরী আঙ্গিকের বিভিন্ন নৃত্যের মধ্যে রাসলীলাই প্রসিদ্ধ। মহারাজা ভাগ্যচন্দ্র (১৭৭৯ খৃঃ শঃ) অগ্রহায়ণ মাসের শুক্লা একাদশী তিথিতে প্রথম রাসনৃত্য আরম্ভ করেন। এই নৃত্য অত্যন্ত কোমল-মধুর ভক্তি রসাস্রিত। মণিপুরী ধাবায় ভঙ্গী নৃত্যই প্রধান। ভঙ্গীনৃত্য দুই প্রকার— পুরুষের নৃত্য ও নারীদের নৃত্য।

মণিপুরী নৃত্যবিদগণের মধ্যে গুরু আমুবা সিং, গুরু আতম্বা সিং, গুরু আমবা সিং, গুরু বিপিন সিং ও গুরু নদীয়া সিং এর নাম বিশেষভাবে উল্লেখ যোগ্য। এই নৃত্য খোল, মন্দিরা ও সংগীত সহযোগে মঞ্চস্থ করা হয়।

রাস ও লাইহারোবা

মণিপুরের দুইটি প্রধান নৃত্য—রাস ও লাইহারোবা।

রাস—মণিপুরের ‘রাস নৃত্য’ ভারতীয় নৃত্যের ক্ষেত্রে এক অপূর্ব অবদান। ১৭৭৯ খৃঃ মণিপুরী নৃত্যে মহারাজ ভাগ্যচন্দ্র জয় সিংহ রাসলীলার সৃষ্টি করেন। মহারাজ ভাগ্যচন্দ্র ‘মহারাস’ ‘বসন্ত বাস’ ‘কুঞ্জরাস’ প্রবর্তন করেন। মহারাজ চন্দ্রকীর্তি ‘নর্তন রাস’ প্রবর্তন করেন। ইহা ব্যতীত ‘গোষ্ঠ রাস’, ‘হালিসা’, সাজি প্রভৃতি রাসের উল্লেখ আছে।

মহারাস—কার্ত্তিক মাসের পূর্ণিমাতে (শারদোৎসবে) মহারাস হইয়া থাকে। এই রাসে শ্রীরাধার সঙ্গে শ্রীকৃষ্ণের নৃত্য, কৃষ্ণের অন্তর্ধান, প্রত্যাবর্তন, পুষ্পাঞ্জলী, গৃহে গমন প্রভৃতি প্রদর্শিত হয়। অচৌবা ও বৃন্দাবন ভঙ্গী পারেং করণীয়।

বসন্তরাস—চৈত্র পূর্ণিমাতে বসন্ত রাস করা হয়। ইহার বিষয় বসন্ত হচ্ছে 'দোল' উৎসব। ইহাতে শ্রীকৃষ্ণ গোপীদের সঙ্গে রাসবিলাসে মগ্ন হয়ে বিভিন্ন উচ্চাঙ্গ ও আনন্দদায়ক নৃত্য করতে করতে আবিব খেলতে থাকেন। তখন শ্রীকৃষ্ণ বারম্বার রাধার প্রতি আবিব নিক্ষেপ করেন এবং পিচকারী দিয়ে রঙ খেলতে থাকেন। তারপর প্রচণ্ডভাবে নৃত্য চলতে থাকে। অচৌবা ও খুরুম্বা ভঙ্গী পারেং সংযোজিত হয়।

কুঞ্জরাস—আশ্বিন মাসের পূর্ণিমাতে কুঞ্জরাস করিবার নিয়ম আছে। শ্রীকৃষ্ণ এই রাস নিদ্দিষ্ট এক কুঞ্জবনে করে ছিলেন বলে একে কুঞ্জরাস বলে। কুঞ্জরাস বর্ণনাত্মক নৃত্য নাট্য। ইহাতে রাধা-কৃষ্ণের অভিসার রূপায়িত হয়। অচৌবা ভঙ্গী পারেং দ্বারা সম্পন্ন হয়।

নর্তন রাস (নিত্য রাস)—বৎসরের সকল সময়ই করা যায় বলে একে নিত্য রাস বলা হয়। আবার এই রাসে নৃত্য গীতের আশ্রিত থাকাতে কেহ কেহ নর্তন রাস বলে উল্লেখ করেন। এই রাস নৃত্য গোবিন্দজীর মন্দিরে অনুষ্ঠিত হয় না। অচৌবা, বৃন্দাবন ও খুরুম্বা পারেং ;-এ করার নির্দেশ আছে।

গোষ্ঠ রাস (গোপ রাস)—এই রাসে শ্রীকৃষ্ণের গোষ্ঠ লীলা বর্ণিত হয়। কার্ত্তিক মাসের গোষ্ঠ অষ্টমীতে এটি অনুষ্ঠিত হয়।

গোষ্ঠ ভঙ্গী, বন্দাবন ভঙ্গী নাচে ও চালিতে শেষ করতে হয়।

লাই-হারাউবা

‘লাই’ মানে হচ্ছে দেবতা, ‘হারাউবা’ মানে হচ্ছে আনন্দ বিধান। এই নৃত্য মণিপুরের প্রাচীন সংস্কৃতির অল্পতম অঙ্গ। এই নৃত্য মণিপুরের জনজীবনের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িত। প্রতি অঞ্চলে একজন আঞ্চলিক দেবতা থাকেন, তাঁকে বলা হয় ‘উমঙলাই’ যেহেতু পৃথিবীতে প্রথম সজীব সৃষ্টি অরণ্য, তাই তাকে ভগবানের সৃষ্টি রহস্যের প্রতীক হিসাবে গ্রহণ করে দেবতার অধিষ্ঠান করা হয়। এই নৃত্যের উদ্দেশ্য দেবতাকে সম্বর্ধিত করা যাতে প্রাকৃতিক বিপ্লাদি, রোগশোক প্রভৃতির প্রকোপ দূর হয় এবং সুখ সমৃদ্ধি হয়। তাই দেবতার সম্মুখে তাঁরই সৃষ্টির রহস্য নৃত্যের মাধ্যমে পরিবেশন করা হয়। এই উৎসবকে মণিপুরী নর্তনের সূচনা বলে ব্যাখ্যা করেছেন।

কথিত আছে যে—সাতজন দেবী ও নয়জন দেবতা পৃথিবীর সৃষ্টিকার্যে রত ছিলেন। দেবীগণ-এর জলের উপর নৃত্যের সময় দেবতাগণ মৃত্তিকা স্বেপন করেন। এইরূপে জগৎ সৃষ্টি হয়, তখন হারাবা লৈখীয়ায় নামে একজন অপদেবতা তা ধ্বংস করে ফেলেছিলেন। এই অবস্থা দেখে গুরু শিদিবার ‘নোংখাঙ লৈমা’ নামে একজন সুন্দরীকে আদেশ দেন হারাবাকে বশীভূত করতে, তখন নোংখাঙ লৈমা আদেশ পালন করেন। পণ্ডিতগণ এই নৃত্যকে মণিপুরের আদিনৃত্য বলে অভিহিত করেন।

এই নৃত্যধারার পূর্ণবিকাশ ঘটে নোংপোক্‌নিংখো এবং পান্থোইবীর সময়। উপরোক্ত দুইজন হলেন দুই দেবদেবী, মণিপুরের হিন্দুবা তাঁদের শিব ও পার্বতীর অবতার বলে বিশ্বাস করেন। লাই-হারাউবা অনুষ্ঠানে নোংপোক্‌নিংখো এবং পান্থোইবীর কাহিনী নৃত্য নাট্যকারে পরিবেশিত হয়।

চালি

চালি নৃত্য মণিপুরী নৃত্যের একটি গুরুত্বপূর্ণ বিশিষ্ট অঙ্গ সঞ্চালন। এটি প্রাথমিক এবং অবশ্য প্রয়োজনীয় রূপে শিক্ষণীয়। সাধারণতঃ চালি বলতে চারটি বোলের নাচকেই বোঝায়। কারও কারও মতে পাঁচটি বোলের নাচ।

ভঙ্গী পারেং

ভঙ্গী মানে হচ্ছে নৃত্যের সময় নানাভাবে ভেঙ্গে ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গ বিস্তার করা এবং পারেং-এর অর্থ হচ্ছে সারি (series)। ভঙ্গী-পারেং বলিতে ভঙ্গীর সারি বুঝায়। মণিপুরী নৃত্যে ভঙ্গী পারেং পাঁচটি। যথা—অচোবা, বৃন্দাবন, খুরুস্বা' গোষ্ঠ ও গোষ্ঠবৃন্দাবন পারেং।

প্রথম তিনটি স্ত্রীলোকের, পরের দুইটি পুরুষের।

অচোবা—কোন কোন গুরু মতে এটা হচ্ছে শ্রীকৃষ্ণের রূপ-বর্ণন ; এবং কারও কারও মতে সম্ভোগ।

বৃন্দাবন পারেং—ইহাতে আছে বৃন্দাবন বর্ণন।

খুরুস্বা—ইহা হচ্ছে যুগল প্রার্থনা। এইগুলি লাস্ত্রে করা হয়।

গোষ্ঠ পারেং—ইহা হচ্ছে গোষ্ঠলীলার বিভিন্ন ক্রীড়ামুকরণ বা বর্ণন।

গোষ্ঠবৃন্দাবন পারেং—ইহা হচ্ছে বৃন্দাবনের বর্ণন।

মণিপুরী নৃত্যে ব্যবহৃত বাতায়ন

খোল, মন্দিরা, ঢোল, ঢোলক, খঞ্জরী, ড্রাম জাতীয় বাতায়ন, পেরে (রণশিঙ্গা), মৈবুঙ (শঙ্খ), পাখোয়াজ, বাঁশী, গড়, করতাল, খোং, এস্রাজ, পেনা, ময়ুরঙ্ প্রভৃতি ব্যবহৃত হয়।

মণিপুরী নৃত্যের বেশ

মণিপুরী নৃত্যের রূপসজ্জাও অতি মনোহর নয়ন মুগ্ধকর। বিভিন্ন নৃত্যে বিভিন্ন বেশভূষা ধারণ করিতে হয়। রাস নৃত্যে মন্তকের উপর

কালো রঙের পশম জাতীয় বল লাগানো হয়, এটিকে ‘কোকতুয়ী’ বলে। মণিপুরী নৃত্যে পুরুষের মাথায় পাগড়ী ও মুকুট, স্ত্রীগণের মাথায় ওড়না ব্যবহার দেখা যায়। মুকুটের নীচে একটা ফিতা থাকে সেটিকে গলার নীচে বাঁধিতে হয়। রাস নৃত্যে মুখের উপর ব্যবহৃত সূক্ষ্ম ওড়নাটিকে ‘মাইথুম্’ বলে। ঘাগড়াকে ‘কুমিন’ বলে ইহাতে কাচের আয়না ও নানাপ্রকার জরী লাগান থাকে। এই ঘাগরাটির উপর একটি ছোট ঘাগরা থাকে ইহাকে ‘পোশওয়ান’ বলে। পুরুষের কোমরবন্ধনী ও স্কেব উপর লম্বমান কাপড়ের টুকরা ব্যবহার করেন। সম্মুখ প্রান্তে বাঁধবার কাপড়ের টুকরাটিকে ‘ধবপ্’, পার্শ্বে প্রলম্বিত কাপড়ের টুকরাটিকে ‘খাওয়ান’ (পৈতার মত ঝুলান থাকে) বলে : নর্তকীগণ ‘কোকতুয়ী’ নীচে ‘কোক-নাম’ অথবা সিঁথি পরেন। কোকতুয়ীর সহিত কতকগুলি জরীর ঝুল্মি ঝোলান থাকে, তাহাকে ‘চুবাই’ বলে। বিভিন্ন ধরণের গহনা দেখিতে পাওয়া যায় ; যথা—কুণ্ডুরনাইন (কুন্তল), মঠে পারোং (ছুই সারি হার) কিশঙ্কলিক্, ফাঙ্ (চওড়া হার)।

মণিপুরী তাল

প্রাচীন গুরুদের হস্ত লিখিত পুঁথিতে ৪টি মাত্রা ও ১টি তালি দেখা যায়। যথা—১ ২ ৩ ৪। বর্তমানে তিন তাল মেলের মত আটটি মাত্রা ও তিনটি তালি দেওয়া হয়, যেমন—১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮।

‘তান্চপ্’ বা ‘একতাল’ চার মাত্রার তাল। তিন বা ছয় মাত্রার তাল ‘মেনকূপ’।

সাত মাত্রার ‘তিনতালমচা’ প্রভৃতি। ‘রাজমেল’ ৭ মাত্রা কারও কারও মতে ১৪ মাত্রা।

‘তিন তাল অচৌবা’ ৮ মাত্রা।

উপরোক্ত তালগুলির পরিমাপক হিসাবে তালি ও খালির ব্যবহার করা হয়। মণিপুরীতে তালি ও খালির পদ্ধতি স্বীয়

বৈশিষ্ট্যময়। এদের বিভাগসমূহ তালির দ্বারা হয়, কিন্তু খালির দ্বারা বিভাগ হয় না, যথা—

জলধিমান — মাত্রা-১৬, তান্ধা—৩।

খুদম্ — | | s

+ ২

s ধিন ধেই গিগগর । ধিন — তা তেন ধিন ।

৩
s ধিন তেন তা তাঁ -তা তেন ধিন

তালের চিহ্ন — মাত্রা তালি — খালি ।

১	২	৩
৪	৫	৬
৭	৮	৯
১০	১১	১২
১৩	১৪	১৫
১৬	১৭	১৮

তালি

রাজমেল (জুষণ)

মাত্রা — ৭, তালাঘাত-২।

+ ২

ধিন — খেন — | ধিন খেন —

+ ২

ধিন — খেন — | ধিন ধিন —

+ ২

তেন — তা — | খিৎ ঘিন্ন গর

তান্চাপ

মাত্রা — ৪, তান্ধা — ১।

আবর্তন—২

- + +
- (১) ধিন — খর খর | তা ঘিন ঘিন তা
- + +
- (২) ধিন্ তা খেস্তা তা | ধিন্ ধিন্ তেন তা

ধেনকুপ

+ মাত্রা — ৬, তালঘাত — ১।

- + +
- (১) ধিন — তেন | তা ঘিন থেই
- + +
- (২) তা খিতা ধেন | তা তা ধেন তা
- + +
- ধিন ঘিনা ধিন | ধিন তেন তা

রূপক

মাত্রা — ৬, তান্ধা -২, খুদম — ০।

- + ২ ০
- ধিন গ্রগ্র | ধিন তেন্তা ধেন তাংঘিন |

ত্রিপুট

মাত্রা — ৮, তান্ধা — ৩, খুদম — ০০

- + ২ ৩
- ধিন তেন — তা | খিং তা | ধেন তা —

তিমতালমচা

মাত্রা — ৭, তাল — ৩, খুদম — ০'০০

- + ২ ৩
- ধিন ধেন তেস্তা | তাঁ -ধেন | তাঁধে ধেনগ্রগ্র।

তেওড়া, তাজ্জাও

মাত্রা — ১২, তাস্তা — ৪

খুদম—।।০০

+ • ২ •
খা s তেন তেন | তাং -তা তেন তাং |

৩ ৪
খিত্র গ্রাধিন | -তা খিত্র

পরিভাষা

পুং যুৎস।

ঈশৈ — গান।

তান্খা — তালি দেওয়া।

হাইদোক্‌পা — খালি।

তান্চৎ বা লোয়চৎ — তাল বা লয়েব গতি।

পারিং (মপুং, তান্‌বি, তাসুং) — তালের ঠেকা।

তান্‌কোক্ — তালের মুখ।

আখাইবা — এক বোল হ'তে অগ্র বোলে উত্তরণের
মধ্যবর্তী পৃথক্‌কারী বোল।

মান — তিহাই।

আরাউবা — তালকে ছোট হ'তে বড় করা। যেমন, চার মাত্রার
একতালকে আট মাত্রার করে বাড়িয়ে করা হয়।

তান্‌চপ্ — ইহা চার বা আট মাত্রার গঠিত একটি তাল।
আবার একটি তালের মাঝে অগ্র তাল এলে ২য়টিকে
তান্‌চপ্ বলা হয়। যথা—‘নীর নীরদ’ ব্রহ্মতালের শেষে

মেলমাতেক আসে। এই মেলমাতেককে মেলতান্চপ বলে।

খুবাক ঈশে—জগন্নাথ দেবের রথযাত্রার সময় দশদিন ধরিয়া এই নৃত্য হয়। জগন্নাথ দেবের রথ যখন টানা হয় তখন হাতে তালি দিয়া এই নৃত্য হয়।

চোলম্—এটির মানে চলন্। করতাল, মন্দিরা অথবা পুঙ্ চোলম্ বলিতে বুঝায়, করতলে বা মন্দিরা হাতে লইয়া বিভিন্ন ভঙ্গিতে বাজাইয়া নৃত্য পরিবেশন করা এবং মৃদঙ্গ বাজাইতে বাজাইতে যে নৃত্য করা হয় তা'কে পুং চোলম্ বলা হয়।

শন্ শেন্‌বা—রাখালরাস বা গোষ্ঠ লীলায় এই নৃত্য তাণ্ডব পদ্ধতিতে প্রদর্শিত হইয়া থাকে।

কোইচা — আবর্তন
অতঙ্গী — বিলম্বিত লয়
ময়্যাই — মধ্য লয়
অথুবী — দ্রুত লয়
ছনী — দ্বিগুন
মান — তিহাই

কাটা—যে কোন তালকে একটা তালি থেকে কেটে দেওয়া হ'লে সেটি অগ্ন তালে পরিণত হয়ে যায়।

ধোং—জলতরঙ্গের মত বাজনা, কাষ্ঠ নির্মিত।

মুদ্রা

নৃত্যবিজ্ঞান পারদর্শিতা লাভ করিতে হইলে মুদ্রা সম্পর্কে বিশেষ জ্ঞানের প্রয়োজন। ভাষা আয়ত্ত করিতে হইলে যেমন প্রয়োজন তার বর্ণমালা জ্ঞানের, নৃত্য শিক্ষা করিতে হইলে তেমনি প্রয়োজন মুদ্রা জ্ঞানের। যে ব্যক্তি যত মুদ্রা আয়ত্ত করিতে পেরেছেন,

তিনি নৃত্যে তত বেশী পারদর্শিতা প্রদর্শন করিতে পেরেছেন। ভরতনাট্যম্, কথাকলি, কথক ও মনিপুরী এই চারিটি শাস্ত্রীয় নৃত্যের মধ্যে ভরতনাট্যম্ ও কথাকলিতেই মুদ্রার ব্যবহার বেশী হয়, কথক ও মনিপুরী নৃত্যে মুদ্রার ব্যবহার কম। নৃত্যবিজ্ঞায় পারদর্শিতা লাভ করিতে হইলে মুদ্রা আয়ত্ত করা একান্ত প্রয়োজন। মুদ্রা হইতেছে নৃত্যের ভাষা ইহার সাহায্যেই নৃত্যের বক্তব্য প্রকাশ করা হয়।

নাট্যশাস্ত্রে ২৪ প্রকার হস্তভেদের উল্লেখ আছে—

“পতাকজ্রিপতাকাশ্চ তথা বৈ কর্তরীমুখঃ ।
 অর্ধচন্দ্রো হরালশ্চ শুকতুণ্ডশ্চৈব চ ॥
 মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিথ ; খটকামুখঃ ।
 সূচ্যাস্ত্রঃ পদ্মকোশঃ সর্পশিরা যুগশীর্ষকঃ ॥
 কান্দুলকোহলপদ্মশ্চ চতুরো ভ্রমরস্তথা ।
 হংসাস্ত্রো হংসপক্ষশ্চ সন্দংশো মুকুলস্তথা ॥
 উর্গাভস্ত্রাশ্চতুর্বিংশতিরীরিতাঃ ।
 অসংযুতাঃ সংযুতাঃশ্চ গদতো মে নিবোধত ॥”

অভিদয় দর্পণে ২৮ প্রকার অসংযুত মুদ্রার উল্লেখ আছে—

“পতাকজ্রিপতাকোহর্ধপতাকঃ কর্তরীমুখঃ ।
 ময়ুরাখ্যোহর্ধচন্দ্রশ্চ অরালঃ শুকতুণ্ডকঃ ॥
 মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিথঃ কটকামুখঃ ।
 সূচী চন্দ্রকলা পদ্মকোশঃ সর্পশিরস্তথা ॥
 যুগশীর্ষঃ সিংহমুখঃ কান্দুলাশ্চালপদ্মকঃ ।
 চতুরো ভ্রমরশ্চৈব হংসাস্ত্রো হংসপক্ষকঃ ॥
 সন্দংশো মুকুলশ্চৈব তাম্রচূড়শ্চিশূলকঃ ।
 ইত্যসংযুত-হস্তানামষ্টাবিংশতিরীরিতা ॥”

হস্তলক্ষণ দীপিকায় ২৪টি মূল হস্তভেদের লক্ষণ-এর উল্লেখ আছে।

বধা:—পতাক, ত্রিপতাক, মুদ্রাস্ক, কর্তরীমুখ, অর্দ্ধচন্দ্র, অরাল, শুকভুজ, মুষ্টি, শিখর, কপিথ, কটকামুখ, সূচী কটক, সর্পশীর্ষ, হংস-পক্ষ, মুকুর, ভ্রমর, হংসাস্ত্র, অঞ্জিল, মুকুল, উর্ণনাভ, পল্লব, বর্ধমানক ।

মিশ্রমুদ্রা—উভয় হস্তে ভিন্ন মুদ্রা (একরকম মুদ্রা নয়) প্রদর্শন করাকে মিশ্র মুদ্রা বলা হয়, যেমন—ব্রহ্মা, বিষ্ণু, বসুধ (কার্তিকেয়)। ঈশ্বর, শঙ্কু, ইন্দ্র, যম, বরুণ, বায়ু, অগ্নি, বিনায়ক (গণেশ) প্রভৃতি বুঝাইতে মিশ্র মুদ্রা ব্যবহার করিতে হয় ।

হস্তমুদ্রার ব্যবহার বিধি

অসংযুক্ত মুদ্রা

পতাক—সকল অঙ্গুলিগুলি সমানভাবে প্রসারিত করিলে এবং কেবলমাত্র অঙ্গুষ্ঠটি কুঞ্চিত রাখিলে “পতাক” হস্ত বলে। প্রহারে প্রতাপে, প্রেরণে, হর্ষে, গর্বে, আমি, আমার প্রভৃতি গর্ব প্রকাশে প্রযোজ্য হয় ।

ত্রিপতাক—পতাক হস্তে ‘অনামিকা’ বক্র হইলে ত্রিপতাক হস্ত হয় । নিম্নলিখিত কার্য্যাবলী প্রদর্শনে ইহা ব্যবহৃত হয়—আবাহন, অবতরণ, বিসর্জন, বারণ, প্রবেশ, চিবুকাদি স্পর্শ (দুই অঙ্গুলির দ্বারা), প্রণাম, মুকুট ধারণ ।

কর্তরীমুখ—ত্রিপতাক হস্তে মধ্যমা হইতে তর্জনী বিস্তীর্ণ অবস্থায় হস্তের পৃষ্ঠদেশ দৃষ্ট হইলে “কর্তরীমুখ” হয় । পথপ্রদর্শনে চরণ-রচনাতে (উদ্ধিরচনায়), চরণ-রঞ্জে (অলঙ্কর-রঞ্জে), কুমুমাদি দ্বারা তিলক রচনে দংশনে, কর্তনে, শৃঙ্গে, লেখনে, পতনে, মরণে ।

অর্দ্ধচন্দ্র—অঙ্গুষ্ঠসহ অঙ্গুলিগুলি ধনুকের শ্যায় বক্রাবস্থায় নত হইলে “অর্দ্ধচন্দ্র” হয় । ‘বালতরু, চন্দ্রকলা, শঙ্খ, কলসী, বলয়, বল প্রয়োগে উন্মোচন, গণ্ড ও অবিভ্রমের দ্বারা খেদ, ক্রোধ প্রভৃতির প্রকাশে, কৃশ ও স্থূল বস্তুর নির্দেশে ইহা ব্যবহৃত হয় ।

অরাল—তর্জনী ধনুকের জায়গায় নত, অঙ্গুষ্ঠ ঈষৎ কুঞ্চিত এবং অবশিষ্ট অঙ্গুলিগুলি উন্নত ও পরস্পর বিম্লিষ্ট হইলে “অরাল” হস্ত হয়। ইহা দ্বারা স্বৈর্য, গর্ব, উৎসাহ, কাস্তি (শোভা), আকাশস্থ বস্তু নির্দেশ, গাভীর প্রকাশ, আশীর্বাদ প্রভৃতি অভিনয় করা হয়।

শুকতুণ্ড—অরাল হস্তের অনামিকা বক্র হইলে শুকতুণ্ড হয়। ‘আমি নই, তুমি নও, করিও না, ইত্যাদির অভিনয়ে, আবাহনে, বিদায়ে এবং অবজ্ঞার সহিত শিক্ষার প্রদানে ইহা প্রযুক্ত হয়।

মুষ্টি—হস্তের তলমধ্যে অঙ্গুলিগুলির অগ্রভাগ স্থাপিত করিয়া অঙ্গুষ্ঠ দ্বারা উহাদিগকে চাপিয়া ধরিলে “মুষ্টি” হয়। প্রহারে, ব্যায়ামে, যুদ্ধে (প্রতিপক্ষের হস্তধারণে, খণ্ডযুদ্ধে), নির্গমে (আদ্য প্রভৃতি নিঙড়ানে), অসি, যষ্টিধাবণে।

শিখর—“মুষ্টি” হস্তের অঙ্গুষ্ঠটি যদি উর্দ্ধে উখিত থাকে, তাহা হইলে “শিখর” হস্ত ধয়। রশ্মি (অশ্বরজ্জু), কুশ, অকুশ, ধনুক ধারণে, অধর ও ওষ্ঠরঞ্জনে, পদরঞ্জনে প্রযোজ্য হয়।

কপিথ—শিখর হস্তে অঙ্গুষ্ঠের উপর তর্জনীটি যদি বক্রভাবে স্থাপিত হয়, তাহা হইলে “কপিথ” হস্ত হয়। অসি, ধনুক, চক্র, ভোমর, বর্শা, গদা, শক্তি, বজ্র প্রভৃতি শাস্ত্রের প্রয়োগে ইহা ব্যবহৃত হয়।

খটকামুখ—কপিথ হস্তে কনিষ্ঠার সহিত অনামিকা উৎক্লিপ্ত ও বক্র হইলে “খটকামুখ” হয়।

যজ্ঞে, ঘৃতাভিত্তাদানে, ছত্র এবং রজ্জু গ্রহণে ও ধারণে, মস্তনে, বানাকর্ষণে পুষ্পমালা ও বস্ত্রাঞ্চল ধারণে, পুষ্পচয়নে, স্ত্রীদর্শনে ব্যবহৃত হয়।

সূচীমুখ—খটকামুখের তর্জনী সম্প্রসারিত হইলে “সূচীমুখ” বলা হয়। তর্জনী অধোমুখ, পার্শ্বাস্তর কম্পিত, কুঞ্চিত, প্রসারিতও উর্দ্ধমুখী প্রভৃতি বিভিন্ন গতিতে সঞ্চালিত হইয়া বিভিন্ন অর্থ প্রকাশ করে। বিদ্যুত, চক্র, লতা, কর্ণফুল প্রভৃতি অভিনয়ে প্রযোজ্য হয়।

পদ্মকোশ—অঙ্গুলিগুলি বিরল সংশ্লিষ্ট নহে অঙ্গুষ্ঠের সহিত কৃষ্ণিত ও উদ্ধমুখী হইলে “পদ্মকোশ” হয়। বিশ্ব, কপিথ প্রভৃতি ফল গ্রহণে, কুচ প্রদর্শনে, গ্রহনে নানা ডালিম প্রদর্শনে, শ্রাদ্ধাদিতে পিণ্ডদানে ইহা প্রদর্শন করা হয়।

সর্পাশির—অঙ্গুলির অগ্রভাগগুলি অঙ্গুষ্ঠসহ সংহত হইয়া কৃষ্ণিত হইলে এবং করতলাভিমুখী হইলে “সর্পাশির” হয়। দেবতাদিগকে জলদানে, সর্পগতিতে, তোয় (কুমকুম, চন্দনাদি) সেচনে, মল্লযুদ্ধের সময় উরুক্ষেপনে ব্যবহৃত হয়।

মৃগশীর্ষ—সর্পাশিরে কনিষ্ঠ ও অঙ্গুষ্ঠা উখিত হইলে “মৃগশীর্ষ” হয়। প্রত্যক্ষ বস্তু নির্দেশে, বর্তমান কাল নির্দেশে, ‘আছে’—এই ভাব বুঝাইতে, ভবিষ্যত সম্ভাবনা বুঝাইতে, ‘অন্ত’ বুঝাইতে মৃগশীর্ষ অধোমুখী ভাবে ব্যবহৃত হয়।

কাজল—মধ্যমা, তর্জনী ও অঙ্গুষ্ঠা ত্রেতাগিবৎ স্থাপিত হইলে এবং অনামিকা বক্র এবং কনিষ্ঠা উর্দ্ধে থাকিলে কাজল হস্ত হয়। নানাবিধ কাঁচাফল, মুক্তা, বদর (কুলজাতীয় ফল) মৃৎপিণ্ডগ্রাস প্রভৃতি বুঝাইতে ব্যবহৃত হয়।

অলপল্লব—(অলপদ্য বলা হয়)—করতলে অঙ্গুলিগুলি আবর্তিত অবস্থায় থাকিয়া পার্শ্বগত ও বিকোঁর্ণ হইলে “অলপল্লব” হয়। “তুমি কাহার,” নাট, এই ভাবটি প্রকাশ করিতে, মিথ্যা বলিতে “ইহা মূল্যহীন” এইরূপ বচন প্রয়োগে, “পুনরায়” ও আমি বুঝাইতে ইহা ব্যবহৃত হয়।

তাম্রচূড়—মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ সংযুক্ত হইলে, তর্জনী বক্র হইলে এবং অবশিষ্ট অঙ্গুলীদ্বয়ের অগ্রভাগ করতলে গুস্ত হইলে “তাম্রচূড়” হয়। অঙ্গুষ্ঠ ও মধ্যমা সশব্দ অবস্থায় বিচ্যুত করিয়া তুড়ি দিলে নির্ভংসনে, তাগে, বিশ্বাস উৎপাদনে, শীঘ্রতা বুঝাইতে ও সংকেত করণে ব্যবহৃত হয়।

চতুর—কনিষ্ঠ উর্ধ্ব অবশিষ্ট তিনটি প্রসারিত এবং প্রসারিত

তিনটির মধ্যদেশে অর্থাৎ মধ্যম অঙ্গুলীর মূলদেশে অঙ্গুষ্ঠটি স্পর্শ করিয়া থাকিলে “চতুর” মুদ্রা হয়। গ্রহণ, বিনয়প্রকাশ, নিয়ম, গৃহ, ভার্যা প্রভৃতিতে প্রয়োগ হয়।

সন্দংশ—অরাল হস্তের তর্জনী অঙ্গুষ্ঠের অগ্রভাগ সংযুক্ত হলে এবং করতলএর মধ্যভাগ ঈষৎ বক্র হইলে “সন্দংশ” হয়।

তৃণ, পর্ণ ও কেশ গ্রহণে, বস্তু হতে পুণ্যচয়নে, শলাকার দ্বারা অঞ্জনলেপন প্রভৃতিতে প্রযোজ্য।

মুকুল—হংসমুখকে ঊর্ধ্বমুখী করিয়া অঙ্গুলিগুলির অগ্রভাগ একত্র করিলে “মুকুল” হয়। দেবতার অর্চনায়, নৈবেদ্যাদি উৎসর্গ-কার্যে, পদ্ম ও মুকুল রূপায়নে ব্যবহৃত হয়।

উর্গনাভ—পদ্মকোশ হস্তের অঙ্গুলিগুলি কুঞ্চিত করিলেই “উর্গনাভ” হয়। চৌর্যক্রিয়ায়, ধীর অথবা শঙ্কিত ভাবে কোন বস্তুর গ্রহণে, মস্তক চুলকানি, সিংহ ও ব্যাঘ্রের অভিনয়-এ এবং প্রস্তর-গ্রহণে ব্যবহৃত হয়।

ভ্রমর—মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ যদি যুক্ত হয় এবং তর্জনী বক্র হয় এবং অপর অঙ্গুলিগুলি ঊর্ধ্বে উত্থিত হয় তাহা হলে মুদ্রা হয়।

বিশ্বাস উৎপাদনে, মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ দ্বারা তুড়ি দিতে হবে। ইহার দ্বারা স্থলপদ্ম, জলপদ্ম, কর্ণভূষণ প্রদর্শিত হয়।

হংসমুখ—তর্জনী, মধ্যমা ও অঙ্গুষ্ঠ সংযুক্ত হলে এবং অবশিষ্ট অঙ্গুলীদ্বয় প্রসারিত হলে হংসমুখ হয়।

উপদেশ, কোমল, সূত্রবন্ধন লেখন, যুত্বের অভিনয়ে ইহাব অগ্রভাগ কিঞ্চিং স্পন্দিত হবে।

হংসপক্ষ—তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা, এই অঙ্গুলিভ্রমর সমান ভাবে প্রসারিত হলে, কর্ণিষ্ঠা উত্থিত হলে এবং অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত ও ঊর্ধ্বে থাকিলে হংসপক্ষ হয়। পিতৃতর্পণে, চিন্তার অভিনয়, ব্রাহ্মণদিগের আচমনে, সেতুবন্ধন, নখদ্বারা রেখা অঙ্কন প্রভৃতিতে প্রযোজ্য।

সংযুক্ত যুগ্ম

অঞ্জলি—পতাক হস্তদ্বয় সংযুক্ত করিলে “অঞ্জলি” হয়। দেবতা, গুরুজন ও বন্ধুজন-এর অভিবাদনে ব্যবহৃত হয়।

কপোত—অঞ্জলি হস্তদ্বয় পরস্পর সংশ্লিষ্ট হইলে “কপোত” হস্ত হয়। বিনয় প্রদর্শনে, গুরু প্রণামে গুরু সম্ভাষণে ইহা বক্ষঃস্থলে রাখিতে হয়।

কর্কট—এক হস্তের অঙ্গুলির ফাঁকে ফাঁকে অগ্র হস্তের অঙ্গুলিগুলি প্রবেশ করাইলে “কর্কট” হস্ত হয়। অঙ্গমোটনে, জুস্তণে (হাই তোলায়), স্থূলদেহ বুঝাইতে (উদরের সম্মুখভাগে হাত রাখিতে হইবে), জন সমূহের আগমন প্রভৃতিতে প্রযোজ্য।

স্বস্তিক—অরাল হস্তদ্বয় যদি বামপার্শ্বে উত্তানভাবে (চিৎ করিয়া) মনিবন্ধে বিশ্রান্ত হয়, তবে তাকে “স্বস্তিক” বলে।

ইহা স্ত্রীলোকদের পক্ষে প্রযোজ্য। স্বস্তিক বিচ্যুত করিয়া দিক্‌সমূহ, আকাশ, মেঘ, বন, সমুদ্র প্রভৃতির অভিনয় করিতে হয়।

খটকাবর্ধন—একটি খটকামুখ, যদি অপর একটি খটকামুখের উপর গ্রস্ত হয়, তাহাকে “খটকাবর্ধমানক” বলে। ইহা শূঙ্গার ভাবপ্রকাশে (তাম্বুলাদির গ্রহণে) এবং প্রণামে, পূজা, পট্টাভিষেক-এ ব্যবহৃত হয়।

উৎসঙ্গ—অরাল হস্তদ্বয় বিপর্যস্তভাবে (স্বস্তিকাকারে) স্বাভিমুখে ও বর্ধমানক অবস্থায় অর্থাৎ দক্ষিণ হস্তটি বামস্কন্ধে এবং বামহস্তটি দক্ষিণ স্কন্ধে থাকিলে “উৎসঙ্গ” হয়। কাহাকেও উৎসঙ্গে (ক্রোড়ে) ধারণ করিবার যোগ্যতা আছে বলিয়াই ইহার নাম উৎসঙ্গ। পরোক্ষভাবে স্পর্শগ্রহণে, নিষ্পেষনে, রোষ প্রকাশে, এবং আলিঙ্গন, লজ্জা ইত্যাদিতে প্রযোজ্য।

নিবন্ধ—মুকুল হস্ত যদি কপিথ হস্তের দ্বারা পরিবেষ্টিত হয়, তাহা হইলে নিবন্ধ হস্ত হয়। সংগ্রহে, গ্রহণে, ধারণে, নিয়মে, সত্য-বচনে ইহা ব্যবহৃত হয়।

দোলহস্ত—স্কন্ধ দুইটি শিথিল করিয়া পতাক হস্তদ্বয় প্রলম্বিত ও মুক্ত অবস্থায় রাখিলে দোলহস্ত হয়। সম্রমে, বিবাদে, মূর্ছায়, মত্ততায়, আবেগে ও নাট্যারম্ভে প্রযোজ্য।

পুষ্পপুট—দুইটি সর্পশির যদি পার্শ্বসংশ্লিষ্ট হইয়া উত্তানভাবে পুষ্পাঞ্জলি গ্রহণের ভঙ্গীতে স্তম্ভ হয়, তাহা হইলে তাহাকে “পুষ্পপুট” বলে। অর্ঘ্যদানে, মন্ত্র বুঝাইতে এবং ধাত্ত, ফল, পুষ্প সদৃশ নানাবিধ বস্তু গ্রহণে ও জল আনয়ন ও অপনয়নে ব্যবহৃত হয়।

মকর হস্ত—একটি পতাক হস্তের উপর আর একটি পতাক হস্ত উপর্যুপরি বিস্তৃত করিয়া অঙ্গুষ্ঠদ্বয় উর্ধ্বমুখী এবং অঙ্গুলিগুলি অধোমুখী করিলে “মকর” হস্ত বলা হয়। সিংহ, ব্যাঘ্র, কুম্ভীর, মংস প্রভৃতি অর্থে প্রযোজ্য হয়।

গজদন্ত—সর্পশির হস্তদ্বয় একটি অপর একটির বাহুকে কনুয়ের ঠিক উপরিভাগে বেষ্টন করে, তখনই তাকে “গজদন্ত” হস্ত বলে। বধু ও বরকে বিবাহস্থানে আনিতে, শিলা জাতীয় বস্তু উৎপাটন করিতে ইহার প্রয়োগ হয়।

অবহিথ—“শুকতুণ্ড” হস্তদ্বয় বন্ধাভিমুখী করিয়া আস্তে আস্তে (ধীরে ধীরে) অধোমুখী করিলে “অবহিথ” হয়। উৎকর্ষা, দৌর্বল্যে, গাত্রদর্শনে ইহার প্রয়োগ হয়।

বর্ধমান—হংসপক্ষকে পরাজুখ করিলেই বর্ধমান হস্ত হয়। পদা, বাতায়ন উন্মোচনে ইহার প্রয়োগ হয়।

নাগবন্ধ—সর্পশির হস্তদ্বয় মণিবন্ধে স্বস্তিকারে সংযুক্ত করিলে নাগবন্ধ হয়। নাগপাশে প্রযোজ্য।

চক্র—অর্ধচন্দ্র হস্ত অবস্থায় হস্তদ্বয় যখন টেরচা ভাবে পরস্পরের তলদেশ স্পর্শ করে তখন চক্র হস্ত হয়। চক্র অর্থে প্রযোজ্য।

পাশ—মুচী হস্তদ্বয়ের তর্জনী দুইটি পরস্পর সংশ্লিষ্ট ও কুঞ্চিত অবস্থায় থাকিলে পাশ হয়। কলহ, বন্ধনে প্রয়োগ হয়।

ভেরুণ্ড—কপিথ হস্তদ্বয় মনি বন্ধে সংযুক্ত হলে ভেরুণ্ড হয়।

ভেরুণ্ড ও পক্ষীদম্পতী বুঝাইতে প্রযোজ্য।

শঙ্খ—এক হাতের শিখর হস্ত অবস্থায় অপর হাতের অঙ্গুষ্ঠ প্রবিষ্ট করিলে এবং শিখর হস্তের অঙ্গুষ্ঠের সহিত অপর হস্তের তর্জনী দৃঢ়ভাবে সংযুক্ত করিলে শঙ্খ হস্ত হয়।
শঙ্খ অর্থে ব্যবহৃত হয়।

গরুড়—অর্ধচন্দ্র হস্ত দ্বয়ের একটি অপরের তলদেশে তির্যকভাবে থাকলে এবং অঙ্গুষ্ঠদ্বয় পরস্পর সংযুক্ত থাকলে গরুড় হয়।
গরুড় অর্থে প্রযোজ্য।

কূর্ম—চক্র হস্তের কনিষ্ঠাদ্বয় উখিত করে প্রসারিতে করিলে কূর্ম হয়। কূর্ম অর্থে প্রযোজ্য।

শকট—উভয় হস্তের ভ্রমর মুদ্রার মধ্যমিকা ও অঙ্গুষ্ঠ মুক্ত করে অঙ্গুলির অগ্রভাগ পরস্পরের সংযুক্ত হইলে শকট হয়।
রাক্ষস অর্থে প্রযোজ্য।

সম্পূট—চক্র হস্তের অঙ্গুলী সমূহ সংকুচিত করিলে সম্পূট হয়।
কোটা, বাস্মা অর্থে প্রযোজ্য।

কীলক—মৃতাশীর্ষ হস্তদ্বয়ের কনিষ্ঠাদ্বয় কুঞ্চিত হয়ে পিছনের দিকে পরস্পর সংযুক্ত হইলে কীলক হয়। কৌতুক, ক্রীড়া
স্নেহ অর্থে প্রযোজ্য।

লোক নৃত্য

ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলে লোকদের ভাষা, পোশাক রীতি-নীতি ও জীবনযাত্রা প্রণালী বিভিন্ন,—প্রত্যেকটি অঞ্চলের লোকদের বিভিন্ন প্রকার লোকনৃত্য আছে, প্রত্যেকটি লোকনৃত্য আপন আপন আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্যে উজ্জ্বল। লোকনৃত্যগুলির দ্বারা ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলের লোকদের পরিচ্ছদ ও জীবনযাত্রা প্রণালীর পরিচয় পাওয়া যায়।

লোকনৃত্যের সুনির্দিষ্ট জন্মকাল নিরূপণ করা সম্ভব নয়। ভারতে প্রাণকেন্দ্র হইতেছে গ্রামগুলি এবং এই লোকনৃত্যগুলি ভারতের গ্রামীণ জীবনেরই অঙ্গ অর্থাৎ ভারতের প্রাণসম্পদ। এই নৃত্যে লয়, তাল ও উপজীব্য স্খিয়ারণ করিবার কোন বাঁধাধরা নিয়ম নাই। ইহার আবেদন যে কোন রুচির দর্শকের প্রাণের অত্যন্ত কাছাকাছি পৌঁছায়।

প্রধান প্রধান ভারতীয় লোক নৃত্যগুলি হইতেছে :—

উত্তরপ্রদেশে—রামলীলা, হোলী ও দীপাবলী নৃত্য

মহারাষ্ট্রে—গোপ ও টিপরী নৃত্য

গুজরাটে—গরবা ও গরবী নৃত্য

কুমায়ুনে—ছপেলী নৃত্য

পঞ্জাবে—ভাংড়া নৃত্য

নাগাল্যান্ডে—নাগা নৃত্য

বাংলাদেশে—গাজন, গম্ভীরা, বাউল, ছৌ ইত্যাদি নৃত্য।

গরবা ও গরবী নৃত্য

“গরবা”—“গরবা” নৃত্য নবরাত্রির সময় ‘অম্বা’ মাতার সম্মুখে করা হয়। ‘অম্বা’ মাতা হলেন শক্তির আধার। রংগভূমির মধ্যস্থলে শক্তির প্রতীক হিসেবে মংগলদীপ রাখা হয় এই মংগলদীপটিকে ঘিরে নারীরা নৃত্য করেন। অনেক সময় ঘড়ার ভিতর মঙ্গলদীপটিকে স্থাপন করে মাথায় নিয়ে নৃত্য করা হয়। অনেক সময় কলসী অথবা কাঠি না নিয়েও নৃত্য করার প্রথা আছে। একতালি, দু’তালি হিসেবে কালের বিভাগ করে এই নৃত্য করা হয়। এই নৃত্য সকল বয়স্ক নারীরাই অংশ গ্রহণ করে থাকেন।

“গরবী”—গরবী নৃত্য পুরুষ অংশগ্রহণ করে থাকেন। মাতা ‘অম্বার’ প্রতি আত্মগত্য প্রদর্শন করে এই নৃত্য করা হয়। ‘অম্বার’ প্রতিকৃতির সামনে একটা প্রজ্জ্বলিত প্রদীপ রেখে নৃত্য করা হয়।

গরবী নৃত্যের নিজস্ব গীত থাকলেও গরবা নৃত্যের বহু গীত এই নৃত্যে ব্যবহৃত হয়। পুরুষরা কেবল ধুতি পরে অনেক সময় জামাও পরে এই নৃত্য করেন। উপরোক্ত নৃত্যগুলি গুজরাটের লোক নৃত্য।

ডাঙ্গুঃ—ইহা অন্ধ্রপ্রদেশের বিশেষ উল্লেখযোগ্য নৃত্য। হরিজনগণ ঢোলকবাঁধের সহিত এই নৃত্য করেন। প্রত্যেকের হাতে একটি করিয়া ঢোলক ও কাঠি থাকে। নর্তকগণ ঢোলক বাজাইতে বাজাইতে কখনও সম্মুখে অগ্রসর হইয়া কখনও ছালিতে ছলিতে পাশে বাইয়া নৃত্য করেন।

আধুনিক নৃত্য

মার্গ ও দেশী এই দুইটি ধারার নৃত্য বাতীত সাম্প্রতিক কালে আরও একটি ধারার নৃত্যের প্রচলন হইয়াছে ইহা উপরোক্ত দুইটি ধারার সংমিশ্রণে সৃষ্টি হইয়াছে, ইহাকে বলা হয় আধুনিক নৃত্য। মানব-সভ্যতার ইতিহাসের প্রতি দৃষ্টিপাত করিলে দেখা যায় মানুষ সর্বদাই নব নব আবিষ্কারের চেষ্টায় আপনার সমস্ত ধীশক্তি এবং কর্মশক্তিকে নিয়োজিত করিয়াছে। এই প্রচেষ্টায় ফলে মানুষ আজ জীবনের বিভিন্ন ক্ষেত্রে এত উন্নতি লাভ করিয়াছে। শিল্প এবং কলাবিচার ক্ষেত্রেও এই প্রয়াস থামিয়া থাকে নাই। মানুষের কল্পনাশক্তি এবং নিত্য নূতন গবেষণার ফল, আজিকার এই আধুনিক নৃত্য। আধুনিক নৃত্যে বিভিন্ন প্রকার রীতি ও শৈলীর সংমিশ্রণ লক্ষ্যণীয়। আধুনিক ভারতীয় নৃত্যকলা প্রধানত দুইজন বিশিষ্ট বাঙালী মনীষীর নিকটে ঋণী। শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর ও শ্রীউদয়শঙ্কর এই দুই বিশ্ববিখ্যাত শিল্পী ঠাহাদের কল্পনা-শক্তির দ্বারা নূতনতর আঙ্গিক ও শৈলী রচনা করিয়া আপন আপন মনীষা দ্বারা আধুনিক ভারতের নৃত্যকে সমৃদ্ধ করিয়াছেন। বলিতে গেলে ইহারাই ভারতীয় নৃত্যের আধুনিক ধারার স্রষ্টা বা প্রবর্তক। রবীন্দ্রনাথ পুরাণের ও জাতকের অনেক কাহিনীর গীতিরূপ রচনা

করিয়াছেন, প্রেম-পূজা-প্রকৃতি সঙ্কীর্ণ বিভিন্ন গান রচনা করিয়াছেন এবং এইসব গানের সহিত ললিতছন্দের সুদৃশ্য, মনো-গ্রাহী একপ্রকার ভাবপ্রধান নৃত্যধারার প্রচলন করিয়াছেন, ইহাকে রাবীন্দ্রিক নৃত্যও বলা হয়। শ্রী উদয়শঙ্কর একটি বিশ্ববিখ্যাত অবিষ্মরণীয় নৃত্যপ্রতিভা—তিনি ভারতের প্রাচীন মন্দির ও গুহা-গাত্রে ভাস্কর্য্যগুলি বিশেষভাবে অনুধাবন করেন এবং সেই সকল মূর্তির ভাব, ভঙ্গিমা, মুদ্রা ইত্যাদি লইয়া গবেষণা করেন, পরে মার্গনৃত্য ও লোকনৃত্যের সহিত এইগুলির সংমিশ্রণ ঘটাইয়া, বিভিন্ন পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বন করিয়া বিভিন্ন একক নৃত্য ও নৃত্যনাট্য রচনা করেন। এই বিশিষ্ট ধারার নৃত্য “ওরিয়েণ্টাল নৃত্য” নামে পরিচিত। এই সকল নৃত্য, পরিচালনা ও পরিবেশনার গুণে অত্যন্ত হৃদয়গ্রাহী হইয়া উঠে।

আধুনিক নৃত্যনাট্যের মধ্যে শাপমোচন, শ্যামা, চণ্ডালিকা, চিত্রাঙ্গদা, তাসের দেশ, শকুন্তলা, মদনভাস্য ইত্যাদি অত্যন্ত প্রচলিত ও সর্বজনপ্রিয়। ইদানীংকালে আধুনিক নৃত্যের বিভিন্ন প্রকার পরীক্ষা নিরীক্ষা চলিতেছে, অনেক নূতন নূতন নৃত্যনাট্য মঞ্চস্থ হইতেছে, যাহার রচনা-শৈলী, আঙ্গিক এবং পরিকল্পনা-পরিচালনার দিক হইতে সম্পূর্ণ নূতন ধরনের।

তাল

সঙ্গীতাচার্য কোহল বলিয়াছেন, প্রকৃতি ও পুরুষ-এর মিলনে তালের সৃষ্টি হইয়াছে। কেহ কেহ বলেন, ‘তাণ্ডব’ ও ‘লাস্বে’র আত্ম অক্ষর দুইটি লইয়া ‘তাল’ শব্দেব সৃষ্টি হয়েছে। তাণ্ডবের সৃষ্টি কর্তা শিব ও লাস্বের সৃষ্টি কর্তা পার্বতী। যাহা হউক, প্রাচীন শাস্ত্রকারগণ শিব ও শক্তিকেই তালের সৃষ্টি কর্তা বলিয়াছেন। পরবর্ত্তী শাস্ত্রকারগণও বলেছেন—

“শব্দোঃ সংপত্ততে নাদো নাদাহুৎপত্ততে মনঃ ।

মনসো জায়তে কালঃ স কালস্তালসংজ্ঞিতঃ ॥

শব্দ হ’তে নাদের জন্ম, নাদ হ’তে মনের এবং মন হ’তে কালের জন্ম হয়েছে । সেই কালই ‘তাল’ সংজ্ঞা প্রাপ্ত হইয়াছে ।

আদি তাল

সংগীত জগতে তালের উদ্ভবকালে আদি তালের সৃষ্টি হয়েছিল । সেই জন্মেই এই তালের নাম হয়েছিল আদিতাল । এই তাল চার মাত্রার মধ্যে সীমিত । এর মধ্যে সম, ফাঁক ও তালি কোনটাই দেখা যায় না । এই তাল সর্ব প্রথম এবং সুপ্রাচীন কিনা এই নিয়ে সংগীতবিদদের মধ্যে মত পার্থক্য দেখা যায় ।

ভরত নাট্যশাস্ত্রে ১০৮টি দেশী তালের উল্লেখ আছে তার মধ্যে আদি তালের নাম উল্লেখ নেই । পরবর্তী শাস্ত্রকারগণ আরও কতগুলি প্রাচীন তালের নাম উল্লেখ করছেন তাদের মধ্যে আদি তালের নাম পাওয়া যায় ।

এই তালের ঠেকা নিম্নরূপ—

তা	দিং	থুন	না

তাল লিপি

ভাতখণ্ড ও বিষ্ণুদিগম্বর পদ্ধতির তাললিপি

মাত্রা	চিহ্ন (ভাতখণ্ড)	চিহ্ন বিষ্ণুদিগম্বর	উদাহরণ
১	চিহ্ন নাই	—	ভাতখণ্ড ধা বিষ্ণুদিগম্বর ধা
২	S বা—	৩ ধা s বা ধা—	তা অর্থাৎ তাS
অর্দ্ধমাত্রা	-	০	-গে
৩	বা —	তেরেকেটে	ধাতি তেরেকেটে
৪	ঐ	তকতেরেকেটেতক ত ক তে রে কে টে ত ক	
৫	ঐ	ধাকিট	ধা কি ট উ উ উ

বিভাগ | নাই কিন্তু বর্তমানে
প্রয়োগ হয়,

সম	X	১
ফাঁক	০	+
তাল	তালে ক্রম সংখ্যা	মাত্রা সংখ্যানুসারে
	অনুযায়ী লিপিবদ্ধ	লিপিবদ্ধ করা হয়
	করা হয়। যথা :—	যথা, ত্রিতাল—
	X, ২, ০, ৩,	১, ৫, + ১৩

এই গ্রন্থে তাললিপি ভাতখণ্ড পদ্ধতি অনুসারে লেখা হইয়াছে।

১	২	৩	৪
চারগুণ—			
ধাধিনধিনধা	ধাধিনধিনধা	নাভিনভিনতা	তাধিনধিনধা ।
-----	-----	-----	-----

৫	৬	৭	৮
ধাধিনধিনধা	ধাধিনধিনধা	নাভিনভিনতা	তাধিনধিনধা ।
২			

৯	১০	১১	১২
ধাধিনধিনধা	ধাধিনধিনধা	নাভিনভিনতা	তাধিনধিনধা ।
৩			

১৩	১৪	১৫	১৬
ধাধিনধিনধা	ধাধিনধিনধা	নাভিনভিনতা	তাধিনধিনধা ।
-----	-----	-----	-----
			×

৩

ঠায় বা বরাবর লয় :—তালের কোন বোলকে মাত্রা অনুযায়ী এক এক মাত্রায় বলা হয় তাহাকে ঠায় বা বরাবর লয় বলে ।
(উপরোক্ত ত্রিতালের ঠায়ে যে লয় দেখানো হয়েছে)

দ্বিগুণ :—দুইমাত্রার বোলকে যখন এক মাত্রার বলা হয় তখন তাহাকে দ্বিগুণ লয় বলে । কেহ কেহ দুন্ লয় বলে ।

তিনগুণ :—তিনমাত্রার বোলকে এক মাত্রায় মধ্যে বললে তিনগুণ লয় বলে ।

চারগুণ :—চারমাত্রার বোলকে এক মাত্রার মধ্যে বললে চৌগুণ লয় বা চারগুণ লয় বলে ।

এইভাবে অষ্ট বোলকেও ঠায়, দ্বিগুণ ও চারগুণ করা হয় ।

আড় বা দেড়গুণ :—আড় ও দেড়গুণ লয় একই লয় । অর্থাৎ তিন মাত্রার বোলকে দুই মাত্রায় বলা । তিন মাত্রাকে দুইমাত্রায় এক এক মাত্রার মধ্যে দেড় মাত্রার বোল বা বাণী বলতে হয় । ইহাকেই আড় বা দেড়গুণ লয় বলে ।

যেমন :—কাফী বা কাহারবায় আড়লয় ।

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮
বরাবরলয় :—ধা গে না তি | ন ক ধি না
X .

আড়লয় :—ধা-গে না- তি-ন-ক- | ধি-না ধা- গে-না-তি-
(১ মাত্রা X .
থেকে)

ন-ক-ধি-না-ধা-গে- | না-তি-ন- ক-ধি-না-

দাদ্রা-র মধ্যে একটি আড় লয়ের উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হল

বরাবরলয় :—ধা ধি না | ধা তু না
X .

আড়লয় :— ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬
(তিন মাত্রা ধা ধি ধা-ধি | -না- ধা-তু -না-
থেকে) X .

(অর্থাৎ ছয় মাত্রাকে চার মাত্রার মধ্যে বলা ; আর তিন মাত্রাকে দুই মাত্রার মধ্যে বলার নামই ‘আড়লয়’)

ঝাঁপতাল (মূল ঠেকা)

মাত্রা—১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
বোল—ধি না | ধি ধি না | তি না | ধি ধি না
তাল—X ২ . ৩

তালি ৩, (১, ৩, ৮ মাত্রায়), ফাঁক ১, (৬ মাত্রায়) বিভাগ ৩।
মাত্রা ১০ ।

তেওড়া (মূল ঠেকা)

মাত্রা ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭
 বোল ধা দেন্ তা | তিট কত | গদি গন
 তাল x ২ ৩
 তালি ৩, (১, ৪, ৬ মাত্রায়)। বিভাগ ৩। মাত্রা ৭।
 ফাঁক নেই।

দীপচন্দী

মাত্রা ১৪। ৪ বিভাগ। ১, ৪, ১১, তালি, ৮ খালি।
 ধা ধিন s | ধা ধা তিন s |
 x ২
 তা তিম s | ধা ধা ধিন s |
 . ৩

—ঠায়—

ধা গে না | ধা গে ধী না |
 x ২
 তা গে না | ধা গে ধী না |
 . ৩

রূপক

রূপক ইহাও তেওড়ার মত, তবে ইহার প্রথম মাত্রাতেই ফাঁক এবং পরের বিভাগ দুইটিতে তালি পড়ে, যেমন :—

মাত্রা ১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭
 বোল তি তি না | ধি না | ধি না
 তাল x ২

তালি ২, (৪, ৬ মাত্রায়)। মাত্রা ৬। প্রথম মাত্রায় ফাঁক।
 বিভাগ ৩। (কেহ কেহ বলেন ফাঁক নেই)।

ধুমালী (মূল ঠেকা)

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮			
বোল	ধা	ধিন্		ধা	তিন		ত্রিক	ধিন		ধাগে	ত্রিক
তাল	X		২		০		৩				

বিভাগ ৪ | তালি ৩ (১, ৩, ৭, মাত্রায়)। ফাঁক ১ (৫ মাত্রায়)। মাত্রা ৮। (কেহ কেহ বলেন বিভাগ দুইটি)।

সরস্বতী তাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০		
বোল	ধা	৪	ধিন্	না		ধে	ন		কি	ট	ধে	ন
তাল	X				২		৩					
	১১	১২	১৩	১৪		১৫	১৬	১৭	১৮			
	ধা	গে	তি	ট		ধা	গে	তুন্	না			
	৪				৫							

বিভাগ ৫। তালি ৫ (১, ৫, ৭, ১১, ১৫ মাত্রায়)। মাত্রা ১৮ খালি নেই।

অর্জুন তাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০			
বোল	ধা	৪	ধি	ন		ন	ক		ধে	৪	ধি	ন্।	
তাল	X				২		৩						
	১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০			
	ন	ক		ধে	৪		ধা	৪	ধি	ন্		ন	ক
	৪			৫		৬			৭				

বিভাগ ৭। তালি (১, ৫, ৭, ১১, ১৩, ১৫, ১৯ মাত্রায়)।
মাত্রা ২০, খালি নেই।

এই মাত্রা সংখ্যায়ও দ্বিমত আছে। আর এক প্রকার আছে
২৪ মাত্রার।

গণেশ তাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০			
বোল	খা	খা	দেন্	তা		ত্রিক		ছিট	খা	দেন্	তা		ত্রিক
তাল	x				২		৩				৪		

১১	১২	১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১
তিট	।	ভাগে	ধাগে	দেন্	তা	।	ধাগে	।	তা	।
৫	৬				১	৮	৯	১০		

বিভাগ ১০ | তালি ১০ (১, ৫ ৬, ১০, ১১ ১২, ১৬, ১৭
১৮, ১৯ মাত্রা)। মাত্রা ২১ | খালি নাই।

মন্তব্য : উপরোক্ত বিভিন্ন প্রকারে তালগুলির দ্বিগুণ, তিনগুণ
ও চৌগুণ লয় ত্রিতালের নিয়মে হইবে।

সুর ফাঁক (সুলতাল)

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০
বোল	খা	খা	।	দেন্	তা	।	কিট	খা	।	তিট
তাল	x		০		২		৩		০	

বিভাগ পাঁচ। তালি ৩ (১, ৫, ৭ মাত্রায়)। খালি ২ (৩, ৯
মাত্রায়)। মাত্রা ১০।

রুদ্রতাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১
বোল	ধা	তৎ	ধা	তিরকিট	ধী	না	তিরকিট	তু	না	তৎ	তা
তাল	X	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮			

বিভাগ ৮। তালি ৮ (১, ৩, ৪, ৫, ৭, ৮, ৯, ১০, মাত্রায়) খালি নেই। মাত্রা ১১। (এই তালটি বিভিন্ন মাত্রায় দেখা যায়, যেমন : ১১, ১৫, ১৬ ও ১৭ প্রভৃতি মাত্রা।

একতাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২
বোল	ধিন	ধিন	ধা	ধা	তু	না	ক	ত্ৰা	ধাগি	তেটে	ধিন	তেটে
তাল	X	০	২	০	৩							

বিভাগ ৬। তালি ৪ (১, ৫, ৯ ও ১১ মাত্রা)। মাত্রা ১২। ফাঁক ২। একতালে দ্বিমাত্রিক ও ত্রিমাত্রিক ছন্দ দেখিতে পাওয়া যায়। এখানে দ্বিমাত্রিক ছন্দ দেওয়া হয়েছে। সবই চৌতাল এর মত শুধু বোলের তফাৎ।

চৌতাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২
বোল	ধা	ধা	দেন্	তা	কিট	ধা	দেন	তা	তিট	কত	গদি	গন
X	০	২	২	২	৩							

বিভাগ ৬। মাত্রা ১২। তালি ৪ (১, ৫, ৯ ১১ মাত্রায়। ফাঁক ২।

আড়া চৌতাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮
বোল	ধিন্	তেরেকেটে		ধী না		তু না		কৎ তা
তাল	×			২		০		৩
	৯	১০	১১	১২		১৩	১৪	
	তেরেকেটে	ধিন		না	ধী		ধী	না
				৪			০	

বিভাগ ৭ | তালি ৪ (১, ৩, ৭, ১১ মাত্রায়)

ফাঁক ৩ (৫, ৯ ও ১৩ মাত্রায়) | মাত্রা ১৭ |

ধামার

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪
বোল	ক	ষি	ট	ষি	ট		ধা	ঃ		গ	দি	ন		দি
তাল	×									২		০		৩

বিভাগ ৪। তালি ৩ (১, ৬, ১১ মাত্রায়)। খালি ১

(৮ মাত্রায়) | মাত্রা ১৪ |

ব্রহ্ম তাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮
বোল	ধা		তৎ		ধেৎ		ধিন	
তাল	×		০		০		৩	
	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪		
	নক্		ধাগে		তিট		কত	
					গদি		গন	

বিভাগ ১৪। তাল ১০ (১, ৩, ৪, ৬, ৭, ৮, ১০, ১১, ১২, ১৩ মাত্রায়)। ফাঁক ৪ (২, ৫, ৯, ১৪ মাত্রায়)। মাত্রা ১৪, আর এক প্রকার ব্রহ্মতাল আছে যাহার ২৮ মাত্রা মানা হয়।

পঞ্চম সবারী বা ছোট সবারী (সওয়ারী)

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭
বোল	ধী	না	ধীধী	।	কং	ধীধী	নাধী ধীনা ।
তাল	×			২			
৮	৯	১০	১১	১২	১৩	১৪	১৫
তীক্ৰ	তীনা	ভেরকেটে	তুনা	।	কত্তা	ধীধী	নাধী ধীনা ।
				৩			

বড় সবারী (সওয়ারী)

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮
বোল	ধী	না ।	ধী	না ।	ধীধী	ধীনা ।	ধীধী	ধীনা ।
তাল	×		০		২		০	
৯		১০		১১		১২		১৩
তিঃতিরকিট		তুনা ।	তাঃতিরকিট		তুনা ।	কত্তা	তিরকিটধিন ।	
৩			৪			৫		
১৫		১৬						
গিনধাগে		নধাতিরকিট ।						
০								

বিভাগ ৮ । তালি ৫ (১, ৫, ৯, ১১, ১৩ মাত্রায়) । ফাঁক ৩ (৩, ৭, ১৫ মাত্রায় খালি) ।

লক্ষ্মী তাল

মাত্রা	১	২	৩	৪	৫	৬
বোল	ধিন্ধা	।	ধিন্ধা	।	তিরকিট	ধিননা ।
তাল	×	২	৩		৪	৫
৭	৮	৯	১০	১১	১২	
ধাধা	তিরকিট	।	ধাধা	।	তিরকিট	ধিন্ধা ।
৬		৭	৮	৯	১০	

১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮
তিরকিট	তুনা	কিড়নগ	তাগে	তা	তিরকিট
১১	১২	১৩	১৪	১৫	

এই তালের মাত্রা সংখ্যা নিয়েও মতানৈক্য আছে। কেহ বলেন ১৮ মাত্রা কেহ বলেন ৩৬ মাত্রা, বিভাগ ১৫, তালি ১৫ (১, ২, ৩, ৫, ৬, ৭, ৮, ৯, ১০, ১১, ১২, ১৩, ১৪, ১৫, ১৬, ১৭ মাত্রায়)। মাত্রা ১৮, খালি নাই।

তালের দশটি প্রাণ

সঙ্গীত মকরন্দ-এ উল্লেখ আছে—

কালো মার্গক্রিয়াক্সানি গ্রহো জাতিঃ কলালয়ঃ ।

যতিঃ প্রস্তারকশ্চেতি তালপ্রাণা দশম্বুতাঃ ॥

অর্থাৎ কাল, মার্গ, ক্রিয়া, অঙ্গ, গ্রহ জাতি, কলা লয়, যতি ও প্রস্তার—ইহাদিগকে তালের দশ প্রাণ বলিয়া ব্যাখ্যা করে গেছেন। “কাল” অর্থে সময়, এই সময়ই হইল তাল গঠনের প্রধান বস্তু।

মার্গ—ইহার অর্থ পথ। যে রীতি বা ঢংএ তালকে প্রদর্শন করা হয় তা’কে মার্গ বলে।

শাস্ত্রে চারটি মার্গের কথা উল্লেখ আছে। যথা—ক্রব, চিত্রা, বাস্তিক ও দক্ষিণ।

ক্রিয়া—হাতের দ্বারা তাল ও ফাঁক প্রদর্শনকে প্রাচীন কালে ক্রিয়া বলা হইত। তাল দেওয়ারকে সশব্দ ক্রিয়া, ফাঁক দেওয়ারকে ‘নিঃশব্দ ক্রিয়া’ এই তাল ও ফাঁক প্রদর্শনের একটি বিশেষ রীতি ছিল।

অঙ্গ—তালের পদ বা বিভাগকে অঙ্গ বলে। এই অঙ্গ বিভিন্ন মাত্রার দ্বারা গঠিত হয়।

গ্রহ—গ্রহ অর্থে গ্রহণ করিবার স্থানকে বুঝায়। তালের মধ্যে যে স্থান হইতে সঙ্গীত ক্রিয়া আরম্ভ হয় তাকে গ্রহ বলে। গ্রহকে তিন ভাগে বিভক্ত করা হয়েছে—

সম, অতীত ও অনাগত।

‘সম’ বলিতে সমকাল, অর্থাৎ তালাঘাতের সঙ্গে সঙ্গেই যদি সঙ্গীত ক্রিয়া আরম্ভ হয়; তা’কে সমগ্রহ বলে।

‘অতীত’ সমকালের পরবর্ত্তী অর্থাৎ তালাঘাতের পরে যদি সঙ্গীত ক্রিয়া আরম্ভ হয়, তা’কে অতীতগ্রহ বলে, “অনাগত” বলিতে সমকালের পরবর্ত্তী অর্থাৎ তালাঘাতের পূর্বে যদি সঙ্গীত ক্রিয়া আরম্ভ হয় তাকে অনাগত গ্রহ বলে।

যেমন :—

১ ২		৩ ৪		৫ ৬		৭ ৮		৯ ১০		১১ ১২
×		০		২		০		৩		৪

সমগ্রহ অতীত

অনাগত

গ্রহ

গ্রহ।

কাহারও কাহারও মতে তালের গ্রহ দুই প্রকার যথা—সম ও বিষম। বিষম—এর অন্তর্গত অতীত ও অনাগত। কারণ, বিষম অর্থে বাহ্য সম নহে সুতরাং অতীত ও অনাগত সমকাল নয় বলিয়া ইহারা “বিষমেরই” অন্তর্গত। ইহা প্রকারান্ত্রে তিনটি ‘গ্রহ’কেই বুঝায়।

জাতি—মার্গ তালের জাতি তিস্র ও চতস্রভেদে দুই প্রকার।

যে তালের মাত্রা সংখ্যা ৬, ১২, ২৪, ইত্যাদি তাহারা তিস্র জাতি এবং যে তালের মাত্রা সংখ্যা ৮, ১৬, ৩২ দ্বারা গঠিত তাহারা চতস্র জাতি।

কলা—তাল আবর্তনের মধ্যে যে সকল মাত্রায় নিঃশব্দ ক্রিয়া অর্থাৎ ফাঁক প্রদর্শিত হয়, প্রাচীন কালে তা’কে ‘কলা’ বলা হইত। প্রকৃত পক্ষে তাল কলা বলিতে মাত্রাকেই বুঝায়।

লয়—সঙ্গীতের গতি বুঝাইতে লয় বুঝায়। সঙ্গীত রত্নাকরে বলা হয়েছে “ক্রিয়াস্তর বিশ্রাস্তিলয়ঃ, অর্থাৎ ক্রিয়ার অস্ত্রে যে বিশ্রাস্তি ঘটে তাহাই লয়।

প্রস্তার—ইহার অর্থ বিস্তার। তালকে বিভিন্ন ভাবে বিস্তার করাকে প্রস্তার বলে।

যতি—তাল শাস্ত্রে গতি প্রয়োগের নিয়মকে যতি বলা হয়েছে।

যতি পাঁচ প্রকার। যথা—সমা, শ্রোতাগতা, বা (সরিৎ), গোপুচ্ছা, মুদঙ্গ, পিপীলিকা অথবা ডমরু।

শ্রোতাগতা—আদিতে বিলম্বিত, মধ্য মধ্য ও অস্ত্রে দ্রুত গতির সমাবেশ থাকিলে শ্রোতাগতা যতি বলে।

গোপুচ্ছা—গতি সমাবেশ দ্রুত থাকিলে অস্ত্রে বিলম্বিত গতির সমাবেশ থাকিলে তাহা গোপুচ্ছা যতি।

মুদঙ্গ—আদি অস্ত্রে দ্রুত, এবং মধ্যস্থানে মধ্য ও দ্রুত গতির মিশ্রণ থাকিলে মুদঙ্গ যতি বলা হয়।

ডমরু—আদি অস্ত্রে বিলম্বিত ও মধ্য স্থানে দ্রুত গতির ক্রিয়া হইলে তা’কে পিপীলিকা বা ডমরু যদি বলে।

তবলার উৎপত্তি

খৃষ্টীয় চতুর্দশ শতাব্দীতে তৎকালীন সুপ্রসিদ্ধ গায়ক ও কবি আমীর খস্রু আলাউদ্দীন খিলজীর দরবারে রাজমন্ত্রী ছিলেন।

আমির খস্রুর পিতা সফিউদ্দীন, চেংগিস খাঁ মতান্তরে খিজির খাঁর অত্যাচারে তুর্কীস্থান থেকে পালিয়ে এসে পাঞ্জাবের পাতিয়ালা রাজ্যে আশ্রয় গ্রহণ করেন।

১২৫২-৫৩ খৃঃ অঃ খস্রু এটা জেলার অন্তর্গত পাতিয়ালী (অন্ত-মতে হিজরী জেলার অন্তর্গত টিয়ালী গ্রাম) নামক স্থানে জন্মগ্রহণ করেন। কেহ কেহ এই গ্রামের নাম বতিয়ালী বা মমিনাবাদ বলে থাকেন। কথিত আছে বাঁয়া-তবলা তাঁহারই সৃষ্টি। তার আগে

মুদংগ যন্ত্রই ব্যবহৃত হ'তো। আমীর খান্দের মুদংগকে দু'ভাগে ভাগ করে, তারই অনুকরণে তবলা ও ও বাঁয়া সৃষ্টি করেন, তার বাজানায় মুদংগেব বোলই একটু শ্রুতিমধুর করে নেওয়া হয়। এই বাঁয়া ও তবলা সারা ভারতে সমাদর লাভ করেছে। বর্তমানে এই তাল বাস্তবজ্ঞের প্রসার ও প্রচলন বেড়ে চলেছে।

১৫২৫ খৃষ্টাব্দে তিনি পরলোক গমন করেন। তাঁর নশ্বর দেহ দিল্লীতে তারই গুরু নাজিমুদ্দীন ওয়ালিয়াদের সমাধির পাশে সমাহিত করা হয়।

তবলা, পাখোয়াজ ও খোল-এর বিবরণ।

তবলা—তবলা মূল্যতঃ দু'টি যন্ত্রের সমন্বয়। যে যন্ত্রটিকে ডান হাতে বাজান হয় তাকে বলা হয় ডাইনা এবং যে যন্ত্রটিকে বাম হাতে বাজান হয় তাহাকে বলা হয় বাঁয়া।

সাধারণতঃ ডাইনাটাকেই তবলা বলা হইয়া থাকে। ডাইনার প্রধান অংশটুকু তৈয়ারী হয় আম, নিম, শিশু, চন্দন, জাতীয় কাঠ দিয়ে। এর আকৃতি অনেকটা শিল্পের মত। নীচের দিকে চওড়া এবং ওপরের দিকে ক্রমশ সরু। ওপর এবং নীচের ব্যাসার্দ্ধ প্রায় দুই ইঞ্চি তফাৎ থাকে। অর্থাৎ নীচের ব্যাসার্দ্ধ যদি হর সাত ইঞ্চি তাহা হইলে ওপরের ব্যাসার্দ্ধ হয় পাঁচ ইঞ্চি। কাঠের গোলাকার এ অংশটিকে লকড়ী বলে। প্রয়োজন মত মুখ থেকে একটি গর্ত করে ভিতর থেকে কুদে কাঠ বেব করে নেওয়া হয়। ডাইনার মুখটি চামড়া দিয়া ছাউনি করা হয়। ছাউনির ধার ঘেঁসে একটি চামড়ারই পটি থাকে, একে বলা হয় কানি। ছাউনির ঠিক মাঝখানে থাকে গাব বা স্তাহী, এটি একটি কালো প্রলেপ। ছাউনির একেবারে বাইরের দিকে ছাউনিকে ঘিরে মোটা আবেস্টন থাকে' তাকে বলা হয় পাগড়ী। লকড়ীর ঠিক নীচে একটা বিঁড়ের মত অংশ থাকে, তা'কে গুঁড়রী বলে। ছাউনির পাগড়ী ও লকড়ির গুঁড়রির মধ্যে

চামড়ার লম্বা ছোট্ট দিয়ে ঠিক দড়ির মত লকড়ির সঙ্গে ছাউনিটিকে বেঁধে রাখা হয়। সুর বাঁধার জন্য ঐ ছোট্টগুলো এবং লকড়ীর মধ্যে কতগুলো কাঠের পিপের মত গুলি ঢোকানো থাকে। এই গুলি-গুলোকে উঠিয়ে বা নাবিয়ে তবলার সুর বাঁধা হয়।

বাঁয়াটিও তবলার মতই বিভিন্ন অংশ দিয়ে তৈরী। এর লকড়ীটি থাকে এর বেলায় বলা হয় কুঁড়া, তৈরী হয় মাটি বা তামা দিয়ে। এছাড়া; ডাইনার চেয়ে এর ব্যাসার্ধ হয় বড় কিন্তু উচ্চতা কম। ডাইনার যেমন সুর বাঁধার জন্য গুলি থাকে। এতে তার প্রয়োজন হয় না। বাঁয়ার গাবটিও ঠিক মাঝখানে না থেকে একটু পাশে থাকে।

পাখোয়াজ

আনন্দ যন্ত্রের মধ্যে এই যন্ত্রটিই সবচেয়ে প্রাচীন। পাখোয়াজের অঙ্গটি তৈরী হয় কাঠ দিয়ে। এর আকার তিন রকমে হয়—যবাকৃতি, গোপুচ্ছাকৃতি এবং হরীতকী আকৃতি। পাখোয়াজের দুই দিকেই খোদাই করা থাকে অর্থাৎ এটাকে চোঙের মত তৈরী করে নেওয়া হয়। দুটো খোলা মুখেই ছাউনি থাকে। বাঁ দিকের তুলনার অঙ্গদিকের মুখটা একটু ছোট। দু'দিকের মুখের ছাউনিকেই তাদের পাগড়ীর সঙ্গে ছোট্ট দিয়ে একটিকে অঙ্গটির সঙ্গে টেনে রাখা হয়। সুর বাঁধার জন্য ছোট্ট ও পাখোয়াজের কাঠের মাঝখানে কাঠের গুলি দেওয়া থাকে। পাখোয়াজের ডানদিকের ছাউনিতে গাব থাকে এবং বাঁ ছাউনিটি সাদা। বাজাবার সময় বাঁ দিকের ছাউনিতে আটা বা কাঁচা মাটি লাগিয়ে বাজান হয়। পাখোয়াজের আওয়াজ গম্ভীর প্রকৃতির। ক্রপদ অঙ্গের গানের সঙ্গেই যন্ত্র বাজান হয়ে থাকে।

খোল

খোল যন্ত্রটি পাখোয়াজেরই একটি রূপান্তরিত সংস্করণ। এই যন্ত্রের আকৃতি ঠিক পটলের মত। এর অঙ্গটি তৈরী হয় মাটি

দিয়ে। প্রথমে কাঁচা মাটি দিয়ে অঙ্গটি তৈরী করে, তাকে পুড়িয়ে শক্ত করে নেওয়া হয়। যাতে সহজে ভেঙ্গে না যায় সেইজন্য সমস্ত অঙ্গটি চামড়ার সরু স্তোত্র দিয়ে জড়ানো থাকে। খেলের বাঁদিকের মুখটি বড় এবং ডানদিকের মুখটি ছোট, স্বভাবতই ডান দিকের মুখের আওয়াজ চড়া। ছুঁদিকের ছাউনিকেই মোটা এবং শক্ত ছোট্ট দিয়ে বেঁধে রাখা হয়। এতে পাখোয়াজ ও তবলার মত শুলি থাকে না। এ কারণে খেলের সুর বাঁধারও কোন অসুবিধা নাই। এই যন্ত্র সাধারণতঃ কীর্তন ও পল্লীগীতির সাথেই বাজান হয়। বাংলা দেশ এবং বৃন্দাবনেই এই যন্ত্রের ব্যবহার বেশী দেখা যায়। সম্ভবত বৈষ্ণব ধর্মের প্রভাবেই এ যন্ত্রের সৃষ্টি। সুতরাং এক কথায় বলা যেতে পারে যে পাখোয়াজের গ্রামীন সংস্করনই হচ্ছে খোল।

ভারতীয় নৃত্যবিদ ও শিল্পীদের পরিচিতি ঠাকুর প্রসাদ

পরম কৃষ্ণভক্ত নৃত্য সাধক ঈশ্বরী প্রসাদের ইনি প্রপৌত্র। ঠাকুর প্রসাদের পিতার নাম প্রকাশজী যিনি প্রথম লক্ষ্মোত্তে যান এবং নবাব আসাফ উদ্দৌলার দরবারে কলাকার রূপে নিযুক্ত হন। প্রকাশজীর তিন পুত্রের ভিতর ঠাকুর প্রসাদজী ওয়াজিদ আলি শাহের সভানর্তক ও শিক্ষাগুরু নিযুক্ত হন। ঠাকুর প্রসাদ স্বকীয় প্রতিভায় অধিকতর উজ্জ্বল হয়ে উঠেন। ঠাকুর প্রসাদের নৃত্যের নানা চমকপ্রদ উল্লেখ পাওয়া যায়। ঠাকুর প্রসাদের “গণেশ পরণ” দেখে দর্শকেরা স্তম্ভিত হয়ে যেতেন। প্রবাদ আছে— গুরু দক্ষিণা স্বরূপ নবাব তাঁকে ছয় পাল্কী অর্থ প্রদান করেন। ১৮৫৬ খৃঃ তিনি পরলোকগত হন।

বিন্দাদীন মহারাজ

ইনি উচ্চবংশীয় কথকি ব্রাহ্মণ পরিবারে জন্মলাভ করিয়াছিলেন। সময়কাল আনুমানিক ১৮২৯ সাল। এলাহাবাদের হাঁড়িয়া

তহসীলে ইঁহার বংশ পরম্পরায় বাস করিয়া আসিতে ছিলেন। কিংবদন্তী আছে যে ভগবান শ্রীকৃষ্ণের আদেশে এই বংশে নৃত্য চর্চা শুরু হয়। বিন্দাদীন মহারাজের পিতামহ শ্রীপ্রকাশজী প্রথমে লক্ষ্মোতে বসবাস করিতে আসেন। ইঁহার তিন পুত্র—দুর্গা প্রসাদজী, ঠাকুর প্রসাদজী ও মানসিংহজী। দুর্গা প্রসাদজীর পুত্রই মহারাজ বিন্দাদীন। বিন্দাদীন মহারাজ নৃত্যশিক্ষা করেন ঠাকুর প্রসাদজীর কাছে। ঠাকুর প্রসাদজী ছিলেন অষোধ্যার নবাব ওয়াজিদ আলী শাহের সভানর্তক ও নৃত্য গুরু। বিন্দাদীন মহারাজ ভারতবিখ্যাত পাখোয়াজী কুদউসিং-এর সঙ্গে প্রতিযোগিতা করিয়া নৃত্য প্রদর্শন করেন নবাবের দরবারে এবং বিশেষ কৃতিত্ব দেখাইয়া এই প্রতিদ্বন্দ্বিতায় বিজয়ী হন।

সিপাহী বিদ্রোহের সময়ে বিন্দাদীন মহারাজ লক্ষ্মো ত্যাগ করিয়া বাহিবে চলে যান এবং বিদ্রোহের অবসানে আবার ফিরিয়া আসেন। ভূপালের নবাব এবং নেপালের মহারাজা বহু ধনসম্পত্তি দিয়া এঁদের সাহায্য করেন। প্রকৃত সম্পদের অধিকারী হইয়াও ইনি অত্যন্ত সহজ সরল জীবন যাপন করিতেন। বিন্দাদীন মহারাজ কৃষ্ণ ভক্ত ছিলেন। তিনি বহু ঠুংরী, গীত ও ভজন রচনা করিয়াছিলেন। তৎকালীন লক্ষ্মোর বহু বিখ্যাত বাদজী তাঁহার নিকট নৃত্য শিক্ষা করিতেন। বিন্দাদীন মহারাজ অপুত্রক ছিলেন। তিনি আপন কনিষ্ঠ ভ্রাতার তিন পুত্রকে নৃত্য শিক্ষা দিয়া বংশে নৃত্যের ধারা বজায় রাখিয়া গিয়াছেন। আনুমানিক ১৯১৫ খ্রষ্টাব্দে বিন্দাদীন মহারাজ পরলোক গমন করেন।

উদয়শঙ্কর

উদয়শঙ্কর উদয়পুরে জন্মগ্রহণ করেন। ইঁহার জন্মই তাঁহার নাম। উদয়শঙ্কর রাখা হইয়াছিল। বাল্যকাল হইতেই তিনি কলারসিক ছিলেন। তাঁহার পিতা ব্যারিষ্টার শ্যামশংকর চৌধুরী

সে সময় বালোরের উচ্চপদস্থ কর্মচারী। অতি অল্পবয়সেই উদয়শংকর চিত্রাঙ্কন ও সংগীতের প্রতি আকৃষ্ট হন; ইহা লক্ষ্য করিয়া তাঁহার পিতা তাঁহাকে বোম্বাই-এর জে. জে. স্কুল অব আর্টসে ভর্তি করিয়া দেন। পরে উদয়শংকর বোম্বাই-এর গান্ধী বিশ্ববিদ্যালয়েও সংগীত শিক্ষা করেন। ইহার পরে তিনি লণ্ডনের রয়েল স্কুল অব আর্টসে ভর্তি হন। ঐ স্কুলে তিনি বিশেষ কৃতিত্ব প্রদর্শন করেন ও দুইটি পদক “স্পেনসার” ও “জর্জক্লসেন” লাভ করেন। পরে বিশ্ববিখ্যাত ব্যালে নর্ডকী আনা পাতলোভার সহিত সাক্ষাত হয় ও পাতলোভার নৃত্য সহচর হন এবং তাঁহার দলের সহিত বিভিন্ন দেশে নৃত্য প্রদর্শন করিয়া প্রচুর খ্যাতি ও অর্থলাভ করেন। পরে দেশে প্রত্যাবর্তন করিয়া আলমোড়াতে “উদয়শংকর ইণ্ডিয়া কালচার” নামে একটি নৃত্যশিক্ষালয় প্রতিষ্ঠা করেন। সেই প্রতিষ্ঠানে উদয়শংকরের নৃত্য গুরু শঙ্কর নাথুজিপাদ নৃত্যশিক্ষা দিতেন। বর্তমানে এই প্রতিষ্ঠানটি বন্ধ হইয়া গিয়াছে।

উদয়শংকর বহুবার আপনার দল লইয়া নৃত্য প্রদর্শনার্থে বিদেশে গিয়াছেন এবং পৃথিবীর প্রধান প্রধান শহরগুলিতে নৃত্য কৌশল প্রদর্শন করিয়া প্রভূত প্রখ্যাতি লাভ করেন। এই দলে যারা ছিলেন, তাঁদের মধ্যে বিশেষ উল্লেখ্য সঙ্গীত শিল্পী সর্ব্বশ্রী তিমিরবরণ, বিজ্ঞানস শিরালী, নৃত্যশিল্পী কণকলতা, অপরাজিতা নন্দী ও ফরাসী শিল্পী মাদাম সিমকী প্রভৃতি। প্রসঙ্গত উল্লেখ্য, ভারতের অগ্রতম শ্রমী সঙ্গীতার্থ উদ্ভাদ আলাউদ্দিন খাঁ সাহেবও উদয়শংকরের সঙ্গে বিদেশে ভ্রমণ করেছেন। তাঁর স্ত্রী শ্রীমতি অমলাশঙ্করও খ্যাতনামা নৃত্য শিল্পী। তিনি বিশ্বের দরবারে ভারতের প্রতিনিধিত্ব করিয়া ভারতীয় নৃত্যের লুপ্ত গৌরব পুনরুদ্ধার করেন ও ভারতের মুখ উজ্জ্বল করেন। কয়েকটি ভারতীয় ভাষা ছাড়াও কয়েকটি বিদেশী ভাষাতেও তিনি ব্যুৎপত্তি লাভ করিয়াছেন। এত যশ, সম্মান এবং অর্থের অধিকারী হইয়াও তিনি অত্যন্ত বিনয়ী এবং সরল। তাঁহার

নিরঙ্কর আচার ব্যবহার হইতে তাঁহার প্রকৃত শিল্পী সুলভ মনের পরিচয়টি পাওয়া যায়।

শ্রীমতী কুন্সিনী দেবী

ইনি ১৯০৪ খৃষ্টাব্দে দক্ষিণ ভারতের মাছুরাই-তে এক সম্ভ্রান্ত পরিবারে জন্মগ্রহণ করেন। তাঁহার পিতার নাম শ্রীমীনকর্ষ শাস্ত্রী (নীলকান্ত)। ইনি মাদ্রাজের চিরসন্তুলর নামক স্থানে বাস করিতেন এবং তিনি সরকারী ইঞ্জিনিয়ার ছিলেন; শুধু তাহাই নহে—তিনি সংস্কৃতের একজন বিশিষ্ট পণ্ডিত ছিলেন। শৈশবকাল হইতেই নৃত্যগীতের প্রতি কুন্সিনী দেবীর প্রগাঢ় অনুরাগ দেখা যায়। ১৯২০ খৃঃ ডক্টর জর্জ, এস অকশেন্স-এব সহিত তাঁহার বিবাহ হয়। কুন্সিনী দেবীর স্বামীও একজন কৃতিবিত্ত পুরুষ ছিলেন। ১৯২৪ খৃঃ তিনি বিদেশ যাত্রা করেন। ১৯২৬ খৃষ্টাব্দে অস্ট্রেলিয়ার বিখ্যাত রুশিয়ান নর্তকী শ্রীমতি অ্যানা পাভলোভার সহিত তাঁহার পরিচয় হয়। আনা পাভলোভার নিকট তিনি উৎসাহ ও প্রেরণা লাভ করেন এবং তাঁহার নিকট নৃত্যশিক্ষা শুরু করেন। ১৯২৭ খৃঃ হইতে ১৯৩৬ খৃষ্টাব্দ পর্য্যন্ত তিনি বিদেশ ভ্রমণ করেন। দেশে ফিরিয়া শ্রীমীনাক্ষীসুন্দরমের নৃত্য দেখিয়া তিনি অত্যন্ত প্রভাবিত হন এবং তাঁহার শিষ্যত্ব গ্রহণ করিয়া ভারতনাট্যমের তালিম নেন। কঠোর পরিশ্রমের দ্বারা তিনি মীনাক্ষী সুন্দরমের যোগ্য শিষ্যরূপে প্রতিষ্ঠিত করেন। ইহার পরে তিনি সুপ্রসিদ্ধ নর্তকী ব্রহ্মশূরী পাপনাশন শিবমের নিকটে ভারত নাট্যম নৃত্য শিক্ষা করেন। ১৯৩৬ খৃষ্টাব্দে তিনি মাদ্রাজের নিকটবর্তী অডিমার-এ “কলাক্ষেত্র” নামে একটি কলাক্ষেত্র প্রতিষ্ঠা করেন। “কলাক্ষেত্রের” উদ্দেশ্য ছিল দক্ষিণ ভারতের বিস্তৃতপ্রায় নৃত্যধারার পুনরুজ্জীবন। ঐ বছরেই তিনি “ইন্দোর গ্রাশনাল একাডেমী অব আর্টসে” অধ্যক্ষ পদে নিযুক্ত হন। তিনি কিছুকাল রাজ্যপরিষদের সদস্যও ছিলেন। ১৯৩৬ খৃঃ তিনি দক্ষিণ

ভারতে বিভিন্ন স্থানে ভ্রমণ করিবার সময় তিনি তাঁহার অপরাগত নৃত্যকলা প্রদর্শন করেন। ১৯৫৩ খৃঃ তিনি নৃত্য প্রদর্শনের জন্ত আমেরিকায় যান। সেখানে অজস্র খ্যাতি অর্জন করেন এবং “কলাক্ষেত্রে”র জন্ত প্রচুর অর্থও সংগ্রহ করেন। রুশ্লিগী দেবীর নৃত্য ভারতীয় আদর্শ ও আধ্যাত্মিক চেতনার উপরে প্রতিষ্ঠিত। ১৯৫৬ সালে রুশ্লিগী দেবী স্বর্গীয় রাষ্ট্রপতি ডঃ রাজেন্দ্র প্রসাদ কর্তৃক “পদ্মভূষণ” উপাধি প্রাপ্ত হন। ভারতের প্রাচীন সংস্কৃতির প্রতি রুশ্লিগী দেবীর প্রগাঢ় অনুরাগের পরিচয় পাওয়া যায় তাঁহার নৃত্য-কলায়। তাঁহার নৃত্য বস্তু প্রধানতঃ ভারতীয় পৌরাণিক কাহিনী ও ধর্মশাস্ত্রের পটভূমিতে রচিত। ভারতীয় নৃত্যকলার গবেষণা, প্রচার ও প্রসার কল্পে তাঁহার যে অবদান ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসে তাহা চিরস্মরণীয় হইয়া থাকিবে।

শম্ভু মহারাজ

ইনি এলাহাবাদের হাঁড়িরা তালুক নিবাসী ঈশ্বরজীর বংশধর ক্রীকালিকা মহারাজের (কালিকা প্রসাদের) কনিষ্ঠ পুত্র এবং লক্ষ্মীর বিখ্যাত নৃত্যবিদ বিন্দাদীন মহারাজের ভ্রাতৃপুত্র। শৈশবে ইনি জ্যেষ্ঠভ্রাতার নিকটে কথক নৃত্য শিক্ষা করেন। পরে অল্পবয়সে পিতৃবিয়োগ হওয়ার পরে নিজের জ্যেষ্ঠ ভ্রাতা বিখ্যাত অজ্ঞান মহারাজের নিকটে নৃত্যশিক্ষায় বিশেষ পারদর্শী লাভ করেন। ইনি সংগীতেও বিশেষ পারদর্শী এবং বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞদের সমকক্ষ হইবার যোগ্যতা ছিল। ইনি বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ মৈমুদ্দিন সাহেবের বংশধর রহিমুদ্দিন সাহেবের কাছে নিয়মিত ভাবে সঙ্গীত শিক্ষা করিয়াছেন। কথক নৃত্যের ‘ভাও’ বা অভিনয় শম্ভু মহারাজের অতি উচ্চাঙ্গের। ইনি উচ্চাঙ্গ নৃত্য প্রদর্শনের জন্ত রাষ্ট্রপতির পুরস্কার লাভ করিয়াছেন এবং ভারত সরকার কর্তৃক ‘পদ্মশ্রী’ উপাধি পাইয়া সম্মানিত হইয়াছেন। ইনি দিল্লীতে “ভারতীয় কলাক্ষেত্রে” নৃত্য বিভাগের আচার্য্যপদে নিযুক্ত ছিলেন। ইনি কগক নৃত্যকে

“নটবররী নৃত্য” আখ্যা দিয়াছেন।

অচ্ছান মহারাজ

ইনি বিন্দাদীন মহারাজের কনিষ্ঠ ভ্রাতা কাল্কা মহারাজের জ্যেষ্ঠ পুত্র ; ইহার প্রকৃত নাম জগন্নাথ প্রসাদ। পিতা ও জ্যেষ্ঠভ্রাতার নিকটে নৃত্যশিক্ষা লাভ করিয়া ইনি দেশে-বিদেশে কথক নৃত্য দেখাইয়া সুনাম অর্জন করেন। ইনি বহুদিন রামপুর রাজদরবাসে ছিলেন। অচ্ছান মহারাজের ভাও অত্যন্ত সুন্দর ও মনোমুগ্ধকর ছিল। তাঁহার তাল-লয়ের কাজ এত সুক্ষ্ম ছিল যে বিখ্যাত তবলাবাদকদিগকেও অনেক সময়ে অসুবিধায় পড়িতে হইত। অচ্ছান মহারাজ শৃঙ্গার, ক্রোধ, বাৎসল্য ও শাস্ত-রসের ভিত্তিতে অনেক গৎভাও তৈয়ারী করিয়া গিয়াছেন—‘মাখন চুরি, কালীয়দমন, বজ্রহরণ, গাগরী ভরণ’ ইত্যাদি। অচ্ছান-মহারাজের তিন কন্যা ও সুপুত্র বিরজু মহারাজ আজ ভারত বিখ্যাত। আনুমানিক ১৯৪৪ সালে অচ্ছান মহারাজের দেহবসান হয়।

শ্রীসুন্দর প্রসাদজী

ইনি জয়পুর ঘরাণার বিখ্যাত নৃত্যবিদ স্বর্গত জয়লালজীর কনিষ্ঠ ভ্রাতা। পিতা চুনীলালজী ও ভ্রাতা জয়লালজীর কাছে ইনি নৃত্যশিক্ষা করেন। পরে ইনি বিন্দাদীন মহারাজের কাছে নৃত্যশিক্ষা করিয়া আপন সাধনার দ্বারা জয়পুরী ঘরাণার বিশেষ উন্নতি সাধন করেন। তাঁহার খুল্লতাত দুর্গাপ্রসাদও তাঁহাকে সমস্ত নৃত্যশিক্ষা দিয়াছিলেন। আপনার পারিবারিক গুরুদের নিকট হইতে জয়পুরী ঘরাণার নৃত্যশিক্ষা কবেন এবং বিন্দাদীন মহারাজের নিকট হইতে তিনি লক্ষৌ ঘরাণার তালিম নেন। এইরূপে তিনি উভয় ঘরাণার নৃত্যেই পারদর্শীতা লাভ করেন। পরে তিনি পরীক্ষা

মূলকভাবে জয়পুর ঘরাণা ও লক্ষ্মী ঘরাণার নৃত্যধারা দুইটিকে মিলাইয়া একটি নৃত্তন ধারার সৃষ্টি করেন, বাহাতে উপরোক্ত দুটি ঘরাণার বিশেষত্বই বজায় রহিয়াছে। ১০ বৎসর বয়সেই বিভিন্ন স্থানে কথক নৃত্য প্রদর্শন করিয়া ইনি বিশেষ সুনাম অর্জন করেন। ইহার পরে নৃত্যকলাকেই বৃত্তি হিসাবে গ্রহণ করেন। পরবর্তী কালে শিক্ষক রূপেও তাঁহার নৈপুণ্য প্রকাশ পায়। বোম্বাইতে তিনি “মহারাজ বিন্দাদীন স্কুল অব কথক” নামে একটি শিক্ষা সংস্থা স্থাপন করেন এবং কৃতিত্বের সহিত অসংখ্য ছাত্রছাত্রী তৈরী করেন। বহুদিন বোম্বাইতে থাকার পর ১৯৫৮ সালে তিনি যোগদান করেন দিল্লীস্থিত “ভারতীয় কলাকেন্দ্রে” এবং জীবনের শেষদিন পর্য্যন্ত এই সংস্থার সহিতই যুক্ত ছিলেন। ১৯৫৯ খৃষ্টাব্দে তিনি “পদ্মশ্রী” উপাধিতে বিভূষিত হন। কিছুকাল ক্যানসার ও হৃদরোগে অসুস্থ থাকার পর ২৮শে মে, ১৯৬১ সালে তিনি দিল্লীতে দেহত্যাগ করেন। তিনি অত্যন্ত গুরুভক্ত ছিলেন; মহারাজ বিন্দাদীনের পূজা না করিয়া তিনি কোন কাজ আরম্ভ করিতেন না। ইহার সুবিখ্যাত শিশু-শিশুদিগের মধ্যে কল্যান পুরকর, মোহনলাল, মৃণালিনী দেবী, মেনকা দেবী, রোশন কুমারী, হীরালাল প্রমুখের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।

কাল্কা মহারাজ

স্বর্গত দুর্গাপ্রসাদজীর তিনপুত্রের মধ্যে মধ্যম পুত্র কালিকা প্রসাদজীই কাল্কা মহারাজ নামে খ্যাত। ইনি বিন্দাদীন মহারাজের কনিষ্ঠ ভ্রাতা। কাল্কা মহারাজ নৃত্যে ও তবলা বাদনে বিশেষ পারদর্শী ছিলেন। কাল্কা মহারাজের তিন পুত্রই ভারত বিখ্যাত কথক নৃত্যশিল্পী—অচ্ছান মহারাজ, লচ্ছু মহারাজ ও শম্ভু মহারাজ। অচ্ছান মহারাজ ও শম্ভু মহারাজ পরলোক গমন করিয়াছেন। লচ্ছু মহারাজ বোম্বাইতে চিত্র জগতে নৃত্য গুরু হিসাবে বিরাজ করছেন।

শ্রীবিরজু মহারাজ

লক্ষ্মীর বিখ্যাত কাল্কা মহারাজের পৌত্র শ্রীবিজ্ঞানমোহন বা বিরজু মহারাজ আজ ভারতবিখ্যাত কথক নৃত্যশিল্পী। ইনি শৈশবে পিতা অচ্ছান মহারাজের নিকট নৃত্যশিক্ষা করেন; পরে ১০ বৎসর বয়সে পিতৃবিয়োগ হইলে লচ্ছু মহারাজ ও শম্ভু মহারাজের নিকটে নৃত্যশিক্ষা করিয়া কথক নৃত্যে বিশেষ পারদর্শীতা লাভ করেন। তবলা ও পাখোয়াজ বাদনেও বিরজুমহারাজ বিশেষ দক্ষ। কথক নৃত্যের বিশেষ আঙ্গিক রচনায় বিরজু মহারাজের অবদান অবিস্মরণীয়। ইনি ফাগলীলা, গোবর্দ্ধনলীলা, কুমাবসম্ভব, মালতী মাধব প্রভৃতি পৌরাণিক কাহিনীকে কথকের আঙ্গিকে ব্যালে রূপদান করিয়াছেন। বর্তমানে ইনি দিল্লীতে “ভারতীয় কলাকেন্দ্রে” কথক নৃত্যের অধ্যাপনা করিতেছেন।

জয়লালজী

স্বর্গত জয়লালজী জয়পুর ঘরানার বিশিষ্ট শিল্পী চুনীলালজীর স্নযোগ্য পুত্র ছিলেন। ইনি ইংরাজী ১৮৮৫ সালে জন্মগ্রহণ করেন। ইনি প্রথমে পিতা চুনীলালজীর নিকট নৃত্যশিক্ষা করেন এবং পরবর্ত্তী জীবনে ইনি লক্ষ্মী ঘবাণার শিল্পী বিন্দাদীন মহারাজের শিষ্যত্ব গ্রহণ করেন। জয়লালজী বহুবৎসর জয়পুর দরবার ও রায়গড় দরবারের সহিত সংযুক্ত ছিলেন। ইনি শুধুমাত্র দক্ষ নৃত্য-শিল্পীই ছিলেন না—সঙ্গীতে এবং তবলা বাদনেও পারদর্শিতা অর্জন করিয়াছিলেন। শেষজীবনে ইনি কলিকাতায় বসবাস আরম্ভ করেন এবং ১৯৪৩ সালে কেহ কেহ বলেন ১৯৪৯ সালে পরলোকগমন করেন। জয়লালজীর একমাত্র পুত্র রাম গোপাল ও কন্যা জয়কুমারী সাম্প্রতিক কালে নৃত্যশিল্পীরূপে ভারত বিখ্যাত হইয়াছেন। শ্রীরাম-গোপাল ইদানীং কলিকাতায় বহু নৃত্যপ্রতিষ্ঠানের সহিত যুক্ত আছেন। জয়কুমারী কয়েক বছর আগে স্বর্গতা হইয়াছেন।

শ্রীগোপীকিষান

ইনি নেপাল দরবারের স্বর্গত গায়ক শ্রীশুকদেব মিশ্রের দৌহিত্র। ইহার মায়ের নাম শ্রীমতী তারা দেবী। ইনি শৈশবে মাতামহের নিকটে নৃত্যশিক্ষা করেন এবং কলিকাতায় বিভিন্ন অনুষ্ঠানে নৃত্য প্রদর্শন করিয়া সুনাম অর্জন করেন। একবার ‘যুগান্তরে’র পাতভাড়ির বার্ষিক অনুষ্ঠানে ত্য প্রদর্শন করিয়া ইনি কলারসিক সুধীসমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন। গোপীকিষণ পরে আপন মাসীদের নিকট ও শঙ্কু মহারাজের নিকটে শিষ্যত্ব গ্রহণ করিয়া নিজ শিক্ষাকে আরও দৃঢ় করেন। মাতামহের সহিত বোম্বাইতে গিয়া “বানক্ বানক্ পায়েল বাজে” নামক একটি চলচ্চিত্রে নৃত্যকুশলতা প্রদর্শন করিয়া সারাভারতের দর্শক সমাজের চিত্তজয় করেন ও বিখ্যাত নৃত্যশিল্পীদের নামের তালিকায় আপনার নাম যুক্ত করেন। ভারতের বিভিন্ন বিখ্যাত সঙ্গীত সম্মেলনে নৃত্য প্রদর্শন করিয়া ইনি আপনার সুনাম অক্ষুন্ন রাখেন। বর্তমানে ইনি বোম্বাইতে অবস্থান করিতেছেন এবং চলচ্চিত্রে নৃত্য পরিচালকরূপে কাজ করিতেছেন। শুধুমাত্র কথকে দক্ষতা লাভ করিয়াই ইনি সন্তুষ্ট হইন না;—মনিপুরী, ভরতনাট্যম্ এবং অন্যান্য ভারতীয় নৃত্যেও কুশলতা অর্জন করিয়াছেন।

সীতার দেবী

ইনি ১৯০৪ সালে কলিকাতায় জন্মগ্রহণ করেন। নেপাল দরবারের নৃত্যগুরু ৩শুকদেব মিশ্রের কন্যা সীতার দেবী নৃত্যশিল্পী ও চলচ্চিত্র তারকা রূপে ভারত বিখ্যাত। অলকানন্দা দেবী এবং গোপীকিষানের মাতা তারা দেবী ইহার ভগ্নী। ইহার পিতা ছিলেন বেনারস ঘরাণার বিখ্যাত নৃত্যবিদ। বাল্যকালে আপন পিতার নিকটেই ইনি প্রথম নৃত্যশিক্ষা করেন। ১২/১৩ বৎসর বয়সে ইনি শঙ্কু মহারাজের সান্নিধ্যে আসেন এবং ইহার নিকট

হইতে নৃত্যশিক্ষা করেন। পরে লক্ষ্মী মহারাজের নিকটেও ইনি তালিম নেন। কথক ছাড়া মণিপুরী, তরতনাট্য, লোকনৃত্য ও পাশ্চাত্য নৃত্যেও তিনি কুশলী। ভারতের বিভিন্ন স্থানে এবং পশ্চিমের দেশগুলিতে নৃত্য প্রদর্শন করিয়া তিনি অশেষ সুনাম ও যশ লাভ করিয়াছেন। চলচ্চিত্রাভিনেত্রী রূপেও তিনি যথেষ্ট যোগ্যতার পরিচয় দেন। তিনি রাজ্য সরকারে পক্ষ হইতে রাশিয়ায় গিয়াছিলেন। চিত্রপরিচালক শ্রীআসিফের সহিত তিনি বিবাহ-বন্ধনে আবদ্ধ হইয়া বর্তমানে বোম্বাইতে আছেন।

শ্রীমাণ বর্ধন

ত্রিপুরা জিলা, বর্তমান বাংলাদেশের কুমিল্লা জিলার অন্তর্গত কাঁদৈর গ্রামে ১৯০৫ সালের ১৩ই ডিসেম্বর এই শিল্পীর জন্ম হয়। তাঁর পিতা ৩৭জনী কান্ত বর্ধন কুমিল্লায় সরকারী কর্মচারী ছিলেন। ঈশ্বর পাঠশালা থেকে প্রবেশিকা পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হয়ে ভিক্টোরিয়া মহাবিদ্যালয়ের ছাত্র হিসাবে ১৯২৮ সালে স্নাতক পরীক্ষায় (বি. এ.) সাফল্য অর্জন করেন। কলিকাতায় আইন শাস্ত্র অধ্যয়ন করতে এসে তিনি সংগীতের প্রতি আকৃষ্ট হন। অধ্যয়নের পরিবর্তে তিমির বরনের বাজবুন্দে (orchestra) যোগদান করেন। তিনি সেখানে বাঁশী বাজালেও সেতার ও বেহালায় তাঁর যথেষ্ট পারদর্শিতা ছিল। ইতি মধ্যে তিনি দক্ষিণ ভারত পরিভ্রমণ করে সেখানকার দেব-দাসীদের নৃত্য দেখে মুগ্ধ হন। তারপর নৃত্যকে অভিজ্ঞাত মহলে সম্রদ্ধভাবে গ্রহণ করাবার বাসনা তাঁর মনে জাগে। এরপর ১৯৩১ সাল থেকে তিনি একনিষ্ঠ ভাবে শুধু নৃত্য চর্চায় মনোনিয়োগ করেন নি জাতীয় পাঠাগারে (National Library) নৃত্য বিষয়ে অধ্যয়ন শুরু করেন। ১৯৩৩ সালে নৃত্য সম্প্রদায় গঠন করে বাংলা ও আসাম পরিভ্রমণ করেন। বিশুদ্ধ ভাবে মণিপুরী নৃত্যে যুগ্ম সম্বন্ধে মণিপুরবাসীকে সচেতন করেন। একজন ভারতীয় নৃত্যবিদ হিসাবে

তিনি নৃত্য শিক্ষার জন্য প্রথম মনিপুর যান। তিনি যাদের কাছে থেকে বিভিন্ন নৃত্য বিষয় শিক্ষালাভ করেন, সেই সকল নৃত্য বিষয় সহ তাঁদের নামের তালিকা নিম্নে দেওয়া হল।

গুরুর নাম	নৃত্যের বিষয়
পথমল (মাদ্রাজ)	ভরতনাট্যম্
আমুবী সিং	মানঃ
কুলু বিধু	
খৈ মুচা	
সাতারামজী	কথক
মিনা বস্তু	
নায়াব	
মাস্তাদজেব	জাভানিজ্ নৃত্য
রত্না এয়াইসাহ	বালী „
দেবীজা	
মমিয়া আনচি	বমিজ „
মিঃ মাকী	জাপানী „

১৯৩৭ সালে সর্ব ভারত পবিত্রমন করেন। তিনি পাটনা, এলাহাবাদ, ঝাঁসী, জব্বলপুর, মিরাত, দিল্লী ও লাহোর প্রভৃতি স্থানে তাঁর সংরচিত বৃহত্তর (জাভানিজ শৈলী) শিবনৃত্য (ভরতনাট্যম্ শৈলী), রুদ্রদেব, সোন্দেব নৃত্য, চণ্ডেশ্বর, ভারত তীর্থ, রাজপুত্র প্রভৃতি প্রদর্শন করে, প্রসিদ্ধি অর্জন করেন। তিনি বিভিন্ন সংগীত সম্মেলনের (Music Conference) নিমন্ত্রিত হয়। পরে নিখিল-ভারত সংগীত সম্মিলনের পরিচালক মণ্ডলীর সভ্যরূপে মমোনীত হয়েছিলেন। আকাশ বাণী কলিকাতা কেন্দ্রে নৃত্য সম্বন্ধীয় তাঁর বহু কথিকা প্রচারিত হয়েছে। তিনি Statesman, অমৃত বাজার যুগান্তর, আনন্দ বাজার, প্রবাসী ও বসুমতী প্রভৃতি পত্রিকায় নৃত্য বিষয়ক বহু প্রবন্ধ লিখেছেন। নিউ থিয়েটার ও অগ্ন্যস্ত্র স্টুডিওতে

নৃত্য নির্দেশক হিসেবে কাজ করেছেন। এছাড়া পশ্চিম বঙ্গ সরকার পরিবেশিত “নীলবর্ণ শৃগাল কথা” চলচ্চিত্র তাঁরই পরিকল্পনায় সংরচিত হয়েছিল। ১৯৫৫ সালে বিশেষ অধিকর্তা হিসাবে পশ্চিম বঙ্গ সরকার কর্তৃক নিযুক্ত হয়ে লোকনৃত্য সম্বন্ধে গবেষণা করেন। তাঁর রচিত “বাংলার লোকনৃত্য গীতিবৈচিত্র্য” সরকার কর্তৃক প্রকাশিত বই আছে। ১৯৬১ সালে ভারত সরকারের কলা বিভাগের সহকারী অধিকর্তা হিসাবে কাজ করে অবসর গ্রহণ করেন। তাঁর রচিত পুস্তকগুলির মধ্যে “প্রয়োগ-বিজ্ঞান ও নৃত্য নবাংগ (নৃত্য-ব্যাকরণ) ও গোড়ায় শৈলী” প্রভৃতি। তাঁর প্রতিষ্ঠিত নৃত্য শিক্ষায়তন “ছন্দম্” বিভাগে বহু ছাত্র ছাত্রী শিক্ষা লাভ করে কৃতিত্ব অর্জন করেছেন। এখনও তিনি নৃত্য গবেষণায় রত থেকে তাঁর সংগীত জীবনের বিচিত্র অভিজ্ঞতা নিয়ে সংগীত সমাজে স্মৃতিপ্রতিষ্ঠিত হয়ে আছেন।

শংকরন নমবুজীপাদ

কথাকলি নৃত্যগুরু শংকরন নমবুজীপাদ। ত্রিবাংকুরের এক অভিজাত ব্রাহ্মণ পরিবারে তাঁর জন্ম। বেদ ও ধর্মগ্রন্থাদিতে তিনি যেমন সুপণ্ডিত, সংগীতে—বিশেষত কথাকলি নৃত্য ও অভিনয়ের প্রতিও তাঁর ছিল তেমনি অথও অমুরাগ।

সে সময়ে মালাবারের কোন ব্রাহ্মণ পরিবারে নৃত্য শিক্ষার প্রচলন ছিল না। একাজ তখন অত্যন্ত দোষণীয় মনে করা হত। তাই শংকরন গোপনে কথাকলি নৃত্য শিক্ষা আরম্ভ করেন। ঘটনাচক্রে একদিন তিনি পিতার নিকট ধরা পড়ে যান। পিতাও সংগীতানুরাগী ছিলেন, তাই পুত্রের প্রতিভার পরিচয় পেয়ে ভাঙ্গো-ভাবে তাঁর নৃত্য শিক্ষার ব্যবস্থা করে দেন, পনের বছর নিরলস সাধনা করে নমবুজীপাদ এই বিভাগে বিশেষ পারদর্শী হয়ে ওঠেন।

ত্রিবাংকুরে ১৯৬৭ খৃষ্টাব্দে উদয় শংকরের সঙ্গে তাঁর প্রথম পরিচয়।

প্রথম দর্শনেই রতনে রতন চিনে ফেললেন। পরে উদয়শংকর তাঁর শিষ্যত্ব গ্রহণ করেছিলেন।

১৯৩৬ খৃষ্টাব্দে কথাকলি নৃত্য নাট্য দলের সঙ্গে শংকরন সারা উত্তর ভারত পরিভ্রমণ করে প্রভূত যশ খ্যাতি প্রাপ্ত হন। ১৯৬৮ খৃষ্টাব্দে শংকর তাঁকে নিয়ে গেলেন আলমোড়ায় কথাকলি নৃত্য ও অভিনয়ের অধ্যাপক হিসেবে। এই সহৃদয় ও নিরহঙ্কার ব্যক্তিটি উদয় শংকরকে প্রাণাধিক ভালবাসতেন।

শংকরন ছিলেন যোল আনা সংগীত প্রাণ। কট্টর ব্রাহ্মণ পরিবারের সন্তান হয়েও,—নিজে শুদ্ধাচারী সাত্ত্বিক ব্রাহ্মণ হওয়াও সত্ত্বেও, সংগীতের ক্ষেত্রে তিনি ছিলেন জাতিধর্ম ভেদাভেদের অনেক উর্ধ্বে। এই প্রসঙ্গে একটি ঘটনা উল্লেখ করা যেতে পারে।

আলমোড়ায় উদয় শংকর ইণ্ডিয়া কাল্চার সেন্টারে গিয়ে শংকরন নটরাজের একটি মন্দির প্রতিষ্ঠা করেন। একদিন উস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ সাহেবকে (সে সময় খাঁ সাহেব ঐখানেই থাকতেন) তিনি অমুরোধ জানালেন তাঁর প্রিয়তম ইষ্ট দেবতা নটরাজকে সরোদ শোনাবার জন্ত। নিরভিমানী খাঁ সাহেব সানন্দে সম্মত হলেন। নির্দিষ্ট সময়ে সরোদ নিয়ে হাজির হলেন মন্দিরের সামনে। শংকরন তাঁকে মন্দিরের ভিতরে গিয়ে নটরাজের সামনে বসতে বললেন। খাঁ সাহেব এই প্রস্তাবে কিছুতেই রাজি নন। বলেন,—আমি মুসলমান, হিন্দুর মন্দির অপবিত্র করার স্পর্ধা বা সাহস আমার নেই। নমব্রহ্মপাদ তাঁকে বোঝালেন:—এই ভেদাভেদ মানুষের সৃষ্টি। তারজন্ত দেবতাকে দায়ী করে তাঁকে এই অল্পমম সংগীত মুখা থেকে বঞ্চিত রাখা কি উচিত? নটরাজের সামনে বসে বাজালে তিনি নিশ্চয়ই প্রসন্ন হবেন।... এই ভাবে অনেক অল্পনয় বিনয়ের পরে অবশ্য খাঁ সাহেব মন্দিরাভ্যন্তরে বসেই পরম তৃপ্তিভরে নটরাজকে সংগীত শুনিয়েছিলেন।

কুশল অভিনেতা শংকরন যেমন আজীবন নৃত্যনাট্যের সেবাতেষ্ট

আত্মনিয়োগ করেছিলেন তেমনি তাঁর শেষ জীবনেরও অবসান ঘটেছিল নাট্যকীয়ভাবে।

আলমোড়া কেল্পে সেদিন অভিনীত হচ্ছিল “দুশাঃসন বাত্ম”। প্রায় তেষটি বছরের রুদ্ধ নমবুজীপাদ সবেমাত্র একটি দৃশ্যের অভিনয় শেষ করে এসে প্রবেশ করলেন প্রেক্ষাগৃহে। এখুনি তাঁর প্রিয় শিষ্য উদয় শংকর ইস্তের ভূমিকায় অবতীর্ণ হবেন। পরমাগ্রহে সেই দৃশ্য উপভোগের জন্ম এসে বসলেন আসনে। কিন্তু হঠাৎ বিনা মেঘে বজ্রপাতের মত একটা কাণ্ড ঘটে গেল। ইল্লুরূপী উদয় শংকর মঞ্চে এসে নৃত্য আরম্ভ করবেন, এমন সময় শংকরন তাঁর আসনের ওপর ঢলে পড়লেন। সবাই ধরাধরি কবে তাঁকে প্রেক্ষাগৃহের বাইরের খোলা হাওয়ায় নিয়ে গিয়ে শুশ্রূষা করতে লাগলেন। বেশভূষা সমেত উদয়শংকরও ততক্ষণে ছুটে এসেছেন গুরুর কাছে। আতঙ্ক বিহ্বল হয়ে জড়িয়ে ধরলেন গুরুর দেহ। কিন্তু শিষ্যের উষ্ণ স্পর্শ পাবার অনেক আগেই প্রস্থান করেছেন অমর লোকে।

বালা সরস্বতী

ভরতনাট্যমের সর্বশ্রেষ্ঠ প্রতিভাময়ী শিল্পী শ্রীমতি বালা সরস্বতী। নৃত্যগীতেও অভিনয়ে ইনি সমান পারদর্শী। রাগ সংগীতে নিপুন, কণ্ঠ সুসমায় সমৃদ্ধ ও অভিনয় দক্ষ এরূপ নৃত্য শিল্পী সচরাচর দেখা যায় না।

এই গুণ ইনি উত্তরাধিকার সূত্রে অর্জন করেছিলেন। তাব মা জয়ম্মল বা জয়ম্মাও (১৮২০-১৯৬৩ খৃঃ) নি নৃত্যগীত পটীয়সী ছিলেন। মাতামহী বীণা ধনম্ (১৮৬৭-১৯৬৭ খৃঃ) ছিলেন তৎকালীন খ্যাতনামা বীণাবাদিনী ও গায়িকা। প্রহু ঠামহী সুন্দরম্মল ছিলেন তাঞ্জোর দরবারের রাজনর্তকী। এইভাবে বংশ পরম্পরায় এঁরা ছিলেন সংগীত প্রাণ। ১৯১৮ খ্রীষ্টাব্দের ১৩ই মে তদানীন্তন দেবদাসী পরিবারে বালা সরস্বতীর জন্ম।

বালা সরস্বতীর সংগীত শিক্ষারম্ভ হয় চার-পাঁচ বছর বয়সে গুরু কণ্ঠপ্পন-এর (১৮৯৯-১৯৪১ খ্রীঃ) কাছে । তাঁর পরবর্তী গুরুদেব নাম গৌরী অম্মল, চিন্নইয়া নায়ডু ও কুচীপুড়ি বেদাস্তম লক্ষ্মীনারায়ণ শাস্ত্রী । মাত্র ছ'সাত বছর বয়সে বালা ককৌভরমের 'অমনাক্ষী অম্মন মন্দিরে' 'অরঙ্গট্রম' নৃত্য প্রদর্শন করে উপস্থিত গুণী সংগীতজ্ঞ ও শ্রদ্ধীজনদের চমৎকৃত করেছিলেন ।

তখনো পর্যন্ত বৃত্তিভোগ নর্তকীদের, সমাজ খুব মুনজরে দেখত না । এখনকার মত তখন, এই নৃত্য প্রদর্শনের যথাযোগ্য ব্যবস্থাও উল্লেখযোগ্য ছিল না । তাই বালা সরস্বতীর নৃত্যানুষ্ঠানে সংগীত ও নৃত্য পরিচালনায় কিছুটা সংস্কার করা হল । কণ্ঠপ্পন ছিলেন এই ব্যবস্থার পুরোভাগে ।

১৯৩৪ খ্রীষ্টাব্দে শ্রীকৃষ্ণ আয়ারের প্রচেষ্টায় বারণাসীতে অনুষ্ঠিত নিখিল ভারত সঙ্গীত মহাসম্মেলনে নৃত্য প্রদর্শন করে বালা প্রভূত খ্যাতি অর্জন করেন । কবিগুরু রবীন্দ্রনাথও এই আসরে ছিলেন বলে জানা যায় । এরপরেই তিনি দেশ-বিদেশে তাঁর সাংস্কৃতিক অভিযান আরম্ভ করেন । তিনি জাপানে (টোকিও) অনুষ্ঠিত পূর্ব-পশ্চিম সংগীত সম্মেলনে যোগদান করেন । আমেরিকায় যান । ভারত সরকার কর্তৃক রাষ্ট্রপতি পুরস্কার ও 'পদ্মভূষণ' দিয়ে তাঁকে সম্মানিত করা হয় ।

শ্রীমতি বালা সরস্বতীর 'বর্ণম' (নাট্য, নৃত্ত ও নৃত্যের সমন্বয়) ও 'পদম' (শৃঙ্গার রসাত্মক ভাবব্যঞ্জনা যুক্ত অভিনয়) ছিল খুব বিখ্যাত । তাঁর আবেগমধুর নৃত্য নৈপুণ্য যাঁরাই প্রত্যক্ষ করেছেন, তারাই জানেন, তিনি কত উঁচু দরের শিল্পী । আমেরিকায় এক সংগীত সমালোচক বলেছিলেন, বালা সুন্দরী নন, কিন্তু তাঁর প্রথম মুদ্রাই রঙ্গমঞ্চের রূপ বদলে দেয় এবং পূর্ণ মিষ্টা ও সমর্পনের ভাবটি মূর্ত হয়ে ওঠে ।

শ্রীমতি এখন ক্রীমন্ডলডিয়ারের সঙ্গে বিবাহিত জীবন যাপন করছেন ।

শ্রীমণিশঙ্কর চক্রবর্তী

গত ২৫শে বৈশাখ ১৩২১ বঙ্গাব্দ, ইং ৬ই মে, ১৯১৪, খৃষ্টাব্দে কুমিল্লা জিলার পাঁচখুপী গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। তাঁর পিতার নাম ৩/বিনোদ মোহন চক্রবর্তী। তিনি ত্রিপুরা এস্টেটের ওভার সিয়ারের চাকুরী করতেন। শ্রীমণিশঙ্কর ঈশ্বর পাঠপালা থেকে প্রবেশিকা পরীক্ষা এবং পরে ময়নামতী সার্ভে স্কুল থেকে সার্ভে পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হন। বাল্যকাল থেকেই তাঁর নৃত্যের প্রতি অনুরাগ ছিল। শ্রীমহারাজ বনু তাঁর নৃত্য সম্প্রদায় নিয়ে কুমিল্লা টাউন হলে নৃত্য প্রদর্শন করতে যান। সেখানে শ্রীমণিশঙ্কর নৃত্য প্রদর্শন করে প্রভূত প্রশংসা অর্জন করেন। তারপরে শ্রীউদয়শঙ্কর ও শ্রীমণি বর্ধনের ছবি দেখে, তাঁদের নৃত্য দেখে ও প্রবন্ধ পড়ে নৃত্যানুরাগ বৃদ্ধি পায় এবং নিজেই নিষ্ঠার সঙ্গে নৃত্য শিক্ষা শুরু করেন। কলিকাতায় আসার পর তাঁর বন্ধু শ্রীশিবপ্রসাদ মুখার্জীর আনুকূল্যে তিনি একটি চাকুরী লাভ করেন। তাঁর শিল্প সাধনার প্রগতিব মূলে ছিলেন তিনি। এছাড়া আরেক সহৃদয় ব্যক্তির নাম এই প্রসঙ্গে উল্লেখ যোগ্য, যিনি তাঁকে পুত্রবৎ আপন গৃহে স্থান দিয়ে আদর্শ নৃত্য শিল্পী হওয়ার জন্য যথেষ্ট সহায়তা করেছিলেন। তিনি হলেন রায় বাহাদুর রমণী মোহন সিং। কলিকাতায় আসার পর নিখিল বঙ্গ সঙ্গীত সম্মেলনের উদ্বোধনে অহুষ্ঠিত নৃত্য প্রতিযোগিতায় নৃত্য প্রদর্শন করে প্রথম স্থান অধিকার করেন। এই প্রতিযোগিতা উপলক্ষ্যে হীরাবাই বরদেকর, অচ্ছান মহারাজ অংশ গ্রহণ করেছিলেন। তারপর নৃত্যের প্রতি তাঁর গাঢ় আসক্তির উদ্ভব হল। তখন তিনি নিজেকে সম্পূর্ণভাবে নৃত্য শিক্ষায় উৎসর্গ করলেন। তিনি শ্রীকিরীট রায়, শ্রীঅতিনলাল গাংগুলী ও শ্রীভাস্কর সেন প্রভৃতি নৃত্য শিক্ষকদের কাছে আধুনিক নৃত্য শিক্ষা করেন। এছাড়া তাঁর বিভিন্ন বিষয় নৃত্য শিক্ষকদের নাম পরের পৃষ্ঠায় দেওয়া হল।

নৃত্যের বিষয়—

১। মণিপুরী—

গুরুর নাম

শ্রীব্রজবাসী সিং

„ ধনেশ্বর সিং

„ নবঘনশ্যাম সিং

„ সুধীর সিং

২। কথাকলি—

„ পোপাল পিল্লাই

৩। ভারতনাট্যম্

}

„ মরুথাপ্পা পিল্লাই

„ আর. এস. আনন্দম্

৪। কথক—

| „ রাম সিং

„ রাম নারায়ণ মিশ্র

„ কৃষ্ণ মহারাজ

„ রাম গোপালের নিকট কিছু

| দিন শিক্ষা করেন।

